

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉTUDE SUR L'ESTHÉTIQUE DU PLAGIAT DANS TROIS ŒUVRES
DE NORMAND CHAURETTE, SUIVIE D'UNE RÉCRITURE D'UN TEXTE
DRAMATIQUE À L'AIDE DE CINQ PIÈCES DE LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE :
LE CARACTÈRE UNIQUE DU FLOCON

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
MARIE-HÉLÈNE BEAUDRY

FÉVRIER 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	p. iv
INTRODUCTION	p. 1
CHAPITRE 1	
THÉORIE ET PRATIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ	p. 5
1.1 Une notion remise en question	p. 5
1.1.1 Antoine Compagnon : le travail de la citation	p. 6
1.1.2 Anne-Claire Gignoux : la réécriture (dans le Nouveau Roman)	p. 8
1.1.3 Mikhaïl Bakhtine : dialogisme, polyphonie et romanisation	p. 11
1.1.4 Jean-Pierre Sarrazac : du roman à l'hybridation du théâtre	p. 13
1.2 Un processus de création	p. 16
1.2.1 Quelques procédés	p. 16
1.2.2 Élaboration de la création d'un texte dramatique	p. 18
CHAPITRE 2	
LE PLAGIAT ET SON ESTHÉTIQUE	p. 23
2.1 Évolution d'un concept	p. 24
2.2 La contrefaçon, l'emprunt et l'originalité	p. 25
2.3 Le plagiat et son esthétique	p. 28
2.3.1 Yak Rivaïs et le centon	p. 29
2.3.2 L'Oulipo et la littérature sous contraintes	p. 31
2.3.3 Hubert Aquin et l'identité	p. 34
CHAPITRE 3	
L'ESTHÉTIQUE DU PLAGIAT CHEZ NORMAND CHAURETTE	p. 37
3.1 Un autre théâtre québécois	p. 38
3.2 Le plagiat dans le théâtre de Normand Chaurette	p. 41
3.2.1 <i>Le Passage de l'Indiana</i>	p. 42
3.2.2 <i>Fragments d'une lettre d'adieu</i>	p. 47
3.2.3 <i>Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans</i>	p. 51

3.3 La perte et le vol d'identité	p. 56
3.3.1 L'auteur	p. 56
3.3.2 L'identité questionnée	p. 59
3.3.2.1 Le vol (<i>Le Passage de l'Indiana</i>)	p. 60
3.3.2.2 L'absence (<i>Fragments d'une lettre d'adieu</i>)	p. 64
3.3.2.3 La perte (<i>Provincetown Playhouse</i>)	p. 67
<i>LE CARACTÈRE UNIQUE DU FLOCON</i>	p. 72
CONCLUSION	p. 126
ANNEXE 1	
LISTE DES LECTURES	p. 134
ANNEXE 2	
<i>LES DEMOISELLES D'A.</i> — TEXTE A ET TEXTE B	p. 137
BIBLIOGRAPHIE	p. 138

RÉSUMÉ

Condamnable sous son aspect juridique, le plagiat, lorsqu'il est abordé d'un point de vue littéraire et artistique, peut être considéré comme une esthétique.

Le plagiat est un des procédés qu'embrasse la notion d'intertextualité ; il est commun, en cela, à la citation, la parodie, le pastiche, etc. L'intertextualité est la voie par laquelle sont analysés ces procédés par lesquels un texte entre en relation avec un ou plusieurs autres textes et les modalités à partir desquelles ceux-ci dialoguent entre eux. Le concept a contribué largement à remettre en question le mythe de l'auteur et du génie créateur, hérité du romantisme. Il a surtout servi à remettre le texte au cœur de l'analyse textuelle (littéraire, dramatique) en considérant celui-ci comme phénomène de production.

L'intertextualité remet donc en cause l'idée que l'auteur soit un sujet unique dont le discours serait homogène. Dans l'esprit de l'intertextualité, il n'existe qu'un seul grand livre dont tout le monde s'inspire et que chacun pille allègrement. La mort de l'auteur, décrétée par Roland Barthes en 1968, renvoie à bien des égards à cette figure de l'écrivain plagiaire. L'essentiel consiste alors à voir le travail du texte dans ses nombreux commerces avec la littérature et, plus largement, avec le langage, ce qui exclut de fait tout positionnement moral face au plagiat.

Ce mémoire entend examiner ces questions de deux manières.

Dans un premier temps, en faisant l'étude de l'esthétique du plagiat dans l'œuvre de l'écrivain québécois Normand Chaurette. Trois œuvres dramatiques de cet auteur seront soumises à examen : *Le Passage de l'Indiana* (1996), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (2000) et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981). Cette partie interroge, outre les procédés plagiaires proprement dits, la figure du créateur qui se trouve au centre de l'univers chaurettien.

Dans un deuxième temps, en proposant à notre tour un texte fabriqué sur le modèle du centon, soit un collage de répliques empruntées à divers textes appartenant à la dramaturgie québécoise récente : *Aphrodite en 04* (2006) d'Evelyne de la Chenelière, *Lentement la beauté* (2004) de Michel Nadeau et le Théâtre Niveau Parking, *Les enfants d'Irène* (2000) de Claude Poissant, *Téléroman* (1999) de Larry Tremblay et *Pitié pour les vieilles chiennes sales* (1999) de Marie-Ève Gagnon. Notre texte s'intitule *Le caractère unique du flocon*. À la fois œuvre originale et exercice de style inspiré des travaux de l'Oulipo, cette pièce se lit comme la décantation d'une expérience de lecture et ainsi comporte une dimension réflexive, qui n'emprunte pas la voie classique du commentaire, à propos d'un certain théâtre québécois contemporain.

INTRODUCTION

En affirmant que « tout texte se construit comme une mosaïque de citations, [et que] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte », Julia Kristeva (1969, p. 146) donna un nom à un concept qui existait depuis fort longtemps, celui d'intertextualité. Cette notion littéraire et artistique amène à considérer l'« ensemble des relations qu'un texte, et notamment un texte littéraire, entretient avec un ou avec d'autres, tant au plan de sa création (par la citation, le plagiat, l'allusion, le pastiche, etc.) qu'au plan de sa lecture et de sa compréhension, par les rapprochements qu'opère le lecteur » (Larousse, 2002, p. 556). Les travaux qui découlent de cette conception de la littérature sont nombreux et font apparaître l'étendue et la diversité du phénomène, tout en contribuant à questionner les notions d'auteur et d'originalité. Comme l'affirment Nathalie Limat-Letellier et Marie Miguet-Ollagnier,

L'avènement de « l'intertextualité » annoncerait la fin de l'intersubjectivité où se complaisent l'écrivain et ses lecteurs : il s'agit avant tout de désacraliser l'autorité de l'auteur, de le destituer de son illusion d'originalité, et de récuser par là même les prérogatives de l'œuvre finie, achevée, autonome ; le déni de l'individualité, l'impersonnalité de l'acte d'écriture, tels sont les postulats de l'intertextualité dans sa première acception (Limat-Letellier, et Miguet-Ollagnier, 1988, p. 20).

Ainsi, l'intertextualité, se manifestant par les emprunts faits à la « bibliothèque universelle », rappelle « que le processus de création artistique et littéraire s'ancre dans un déjà-vu, un déjà-lu et un déjà-écrit. L'original n'existe que par rapport à un préexistant qui en relativise nécessairement la portée » (Maurel-Indart, 2007, p. 8).

Parmi les modes d'emprunts littéraires connus, la citation et le plagiat demeurent les formes de l'intertextualité les plus répandues, bien que la frontière entre les deux soit parfois bien mince et tienne, en définitive, à l'usage (ou non) des guillemets (Martineau, 2002, p. 46). L'histoire compte parmi ses plus grands auteurs bon nombre de plagiaires. Pensons à La Fontaine, Montaigne, Stendhal, Dumas, Molière, Voltaire ou Corneille. À une certaine époque, les accusations de plagiat n'avaient pas la même portée qu'aujourd'hui puisque les

critères d'appréciation des œuvres littéraires étaient alors bien différents. Jusqu'au 17^e siècle, l'imitation et la copie étaient de mise. « [C]e n'est qu'au XVIII^e siècle que se constitue la notion de propriété littéraire et la conception idéaliste d'un moi créateur unique et original ne s'impose qu'avec le Romantisme » (Maurel-Indart, 2008). L'arrivée du droit d'auteur amène une nouvelle façon de concevoir la littérature tant dans la manière de lire les textes que dans la perspective de leur production. Désormais, le plagiaire est perçu différemment et surtout péjorativement. Un auteur risque gros s'il s'approprie, sans le consentement de l'auteur ou des auteurs originaux, un ou plusieurs textes pour les intégrer à son œuvre. C'est précisément cette conception que la notion d'intertextualité vient relativiser.

Si le plagiat a fait l'objet de plusieurs études touchant surtout le droit d'auteur et le domaine juridique (Maurel-Indart, 1999), peu à peu il suscite l'intérêt des chercheurs dans le champ de la littérature. Selon Hélène Maurel-Indart, « les études sur l'intertextualité montrent l'œuvre comme un palimpseste où se superposent des textes à l'infini. Le plagiat s'inscrit désormais dans une esthétique de la réécriture et s'affranchit du même coup de toute connotation morale, pour devenir une vraie question littéraire » (Maurel-Indart, 2008). Dans cette perspective, comment faire abstraction des formalités d'aspect légal ou éthique lorsqu'il s'agit d'aborder le plagiat ? Peut-être en s'interrogeant sur ses différentes formes, en l'abordant comme un procédé qui demande aux auteurs de développer de nouvelles stratégies de lecture, en considérant, enfin, le phénomène sous l'angle de l'esthétique.

La présente étude n'a pas l'ambition de reprendre tous les débats sur l'intertextualité et le plagiat. Plusieurs écrits critiques en ont largement fait état, et il serait difficile de broser un tableau complet de ces débats dans le cadre d'un simple mémoire de maîtrise. De même, il ne sera pas question de considérer le phénomène sous l'angle de la réception en mettant l'accent sur le travail du lecteur. Nous avons plutôt choisi de nous attarder au plagiat en l'observant du point de vue de l'auteur-producteur.

Notre étude vise, par ailleurs, à combler un certain vide dans la production critique actuelle en ce qu'elle porte non pas sur la littérature en général et les formes plus largement commentées de la poésie et du roman, mais bien sur la dramaturgie qui semble avoir été quelque peu négligée par ceux qui s'intéressent à ces questions. Nos analyses se penchent sur la dramaturgie québécoise des trente dernières années et, plus spécifiquement, sur l'œuvre de

Normand Chaurette. Pour plusieurs, cette période marque un point tournant important en matière d'écriture et de mise en scène au Québec. L'œuvre de Chaurette est souvent citée comme un exemple des transformations mises en branle dans ce contexte, notamment par le questionnement qu'elle propose quant aux finalités du texte de théâtre et à ses multiples interprétations.

Pour bien comprendre de quelle façon l'esthétique du plagiat se manifeste dans l'œuvre de Normand Chaurette, il faudra d'abord poser certains jalons théoriques. Dans un premier temps, il sera utile de voir en théorie et en pratique comment intervient le principe de l'intertextualité dans les textes. Antoine Compagnon et son travail sur la citation serviront de guide dans l'analyse puisque celle-ci y est perçue comme « l'emblème des exigences transformationnelles et combinatoires de toute écriture littéraire » (Samoyault, 2001, p. 23-24). De fait, la citation renferme des éléments importants du plagiat puisque tout discours, dit Compagnon, est composé de redites, de répétitions, de déjà-dits. Par ailleurs, le concept de réécriture sera expliqué en prenant appui sur une étude d'Anne-Claire Gignoux sur le Nouveau Roman fondé sur l'idée que toute « réécriture est [...] un cas particulier de l'intertextualité, comme dialogue entre les textes » (Gignoux, 2003, p. 15). Les théories de Mikhaïl Bakhtine sur le dialogisme et la polyphonie (1978) constituent, dans cette perspective, une référence obligée. En effet, « [l]e dialogisme, au sens de Bakhtine, concerne le discours en général. Il désigne les formes de la présence de l'autre dans le discours : le discours en effet n'émerge que dans un processus d'interaction entre une conscience individuelle et une autre, qui l'inspire et à qui elle répond » (Jenny, 2008). Aussi, la théorie de la romanisation des genres littéraires sera confrontée à la réalité du théâtre afin de saisir l'éclairage qu'elle apporte pour notre compréhension de la dramaturgie contemporaine. Sur ces questions, les écrits de Jean-Pierre Sarrazac s'imposent tout naturellement. Dans *L'Avenir du Drame* (1999), Sarrazac écrit : « Bakhtine théorise au XX^e siècle l'intuition de Diderot et de Zola : le roman, de par sa forme entièrement libre, peut aider à l'évolution des autres genres, en particulier le théâtre » (Sarrazac, 1999, p. 37).

Au-delà de l'intertextualité, c'est pourtant le plagiat qui nous intéresse en priorité. Nous en retracerons brièvement l'évolution tant du point de vue du droit d'auteur que de ses usages littéraires. Les ouvrages de Christian Vandendorpe, Hélène Maurel-Indart et Ysabelle

Martineau nous serviront ici de repères théoriques, afin de bien planter le décor de l'analyse de l'esthétique du plagiat chez Normand Chaurette.

À cet égard, il sera important de situer le travail de Chaurette dans l'histoire de la dramaturgie québécoise pour mieux saisir dans quel contexte il émerge. L'étude du *Passage de l'Indiana* (1996), de *Fragments d'une lettre d'adieu lus pas des géologues* (2000) et de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981), nous permettra de voir comment le plagiat s'inscrit comme un thème central de l'œuvre en plus d'en être un élément stylistique structurant. L'analyse visera alors à dégager les enjeux dramatiques, principalement ceux liés à l'énonciation, propres à chacune des pièces du corpus, et à démontrer que l'usage répété de ces techniques compose, chez Chaurette, une véritable esthétique du plagiat. De cette façon, une attention particulière au contenu des didascalies, des répliques des personnages ainsi que leurs répétitions, permettra de mettre en lumière le problème que sous-tend l'esthétique du plagiat, à savoir la difficulté qui consiste pour l'auteur à être (rester) soi en parlant avec les mots des autres.

CHAPITRE I

THÉORIE ET PRATIQUE DE L'INTERTEXTUALITÉ

1.1 Une notion remise en question

À l'enseigne de l'intertextualité, la critique littéraire s'est intéressée depuis les années soixante à un large éventail de procédés et de techniques littéraires qui attestent des liens souterrains qu'entretiennent souvent les textes entre eux. Il n'empêche que Julia Kristeva, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gérard Genette et Roland Barthes, pour ne nommer que ceux-là, n'ont pas une compréhension univoque de ce concept. Comme l'affirme Tiphaine Samoyault dans son livre *L'intertextualité. Mémoire de la littérature* (2002) :

Le terme d'intertextualité a été tant utilisé, défini, chargé de sens différents qu'il est devenu une notion ambiguë du discours littéraire ; souvent on lui préfère aujourd'hui des termes métaphoriques qui signalent d'une manière moins technique la présence d'un texte dans un autre texte : tissage, bibliothèque, entrelacs, incorporation, ou tout simplement dialogue (Samoyault, 2002, p. 5).

L'intertextualité peut se manifester selon plusieurs modalités. La citation, le plagiat, le pastiche, la parodie, la référence, l'allusion, le collage ou le centon ne sont que quelques-unes des techniques utilisées pour faire apparaître la « mémoire de la littérature » inscrite dans les textes. Dans cet esprit, l'étude de ceux-ci se fera de plus en plus en mettant à distance le contexte lié jusque-là à des facteurs exogènes et qui faisaient de l'histoire, la sociologie, la psychologie et la philosophie des alliés naturels de l'analyse littéraire. Inutile de dire que cette évolution a contribué largement à faire de la littérature un domaine autonome appelé à générer sa propre théorisation.

[D]'emblée les notions de « texte » et « d'œuvre » : le premier est un espace d'interprétation infini, hors espace et hors temps, un espace de « signifiante », c'est-à-dire où le sens se construit entre les objets littéraires et non pas dans leurs rapports avec

le monde réel. La seconde est profondément ancrée dans l'espace et le temps, qui lui donnent tout son sens ; elle est précisément située dans le cours d'une vie (son auteur), d'une période historique ; elle a une individualité bien marquée, des contours bien définis (Goullet, 2005).

Si le texte est un espace infini d'interprétation, il est aussi un immense tissu formé de citations, de références et d'allusions. Selon Roland Barthes, « [...] tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues » (Barthes, 1973). De fait, l'idée d'intertextualité remet en question le processus d'écriture ainsi que celui de la création. Il remet en cause les notions d'auteur et d'originalité si chères à l'époque romantique où « l']'auteur a alors acquis la dimension sacrée du génie inspiré, éventuellement par un dieu qui lui accorde la grâce de l'inspiration, ou même, au sens absolu, sans qu'aucune source d'inspiration, en dehors de lui-même, ne puisse être invoquée » (Maurel-Indart, 2007, p. 211). Désormais, l'originalité devient un objet de suspicion si l'on considère que lectures et souvenirs interviennent dans le processus d'écriture (Escola, 2002), de manière directe, mais aussi parfois inconsciente. Conséquemment, la figure de l'auteur « en vient elle-même à se fondre dans celle, universelle, d'Auteur, une entité anonyme collective qui met en valeur le mouvement de circularité entre les textes et d'un texte à l'autre » (Maurel-Indart, 2007, p. 221). « La mort de l'auteur » (Barthes, 1984) est proclamée. Les textes se mélangent et les frontières textuelles et littéraires s'effacent. On ne sait plus, lorsqu'on écrit, ce qui vient véritablement de soi, de sa propre pensée et de sa mémoire. La question des influences est ainsi à nouveau posée, mais dans une logique qui postule qu'elles ne relèvent plus d'un choix ou d'une volonté de l'auteur définissant son identité.

1.1.1 Antoine Compagnon : le travail de la citation

Avec *La seconde main ou le travail de la citation* (1979), Antoine Compagnon propose un travail méthodique sur la forme la plus commune de l'intertextualité, la citation. De prime abord, « [...] la citation instaure une *relation* entre deux textes » (Compagnon, 1979, p. 56), ou comme l'entendrait Mikhaïl Bakhtine, un dialogue entre deux discours. La présence typographique des guillemets caractérise la citation. Ceux-ci signifient « que la parole est

donnée à un autre, que l'auteur se démet de l'énonciation au profit d'un autre : les guillemets désignent une ré-énonciation, ou une renonciation à un droit d'auteur » (Compagnon, 1979, p. 40). Ils affirment qu'un autre que « moi » a écrit cela, ils donnent le crédit à l'auteur originel. Mais cette trace de la parole d'un autre dans son discours n'existait pas au temps des copistes ; « [...] ce n'est qu'avec l'imprimerie que s'introduisent dans le texte les indicateurs de la citation, ce n'est qu'à partir de cette invention que la citation acquiert son sens propre, moderne, pluriel, plénier, et qu'elle définit une catégorie spécifique dans la pratique du texte » (Compagnon, 1979, p. 247). C'est d'ailleurs peu de temps après ce tournant technologique que la notion de l'auteur et de ses droits émergent (Martineau, 2002, p. 72). Ainsi, un auteur, pour ne pas être accusé de plagiat, écrit entre guillemets tout ce qui ne vient pas de lui, tout ce qui n'a pas été pensé par lui. La citation est un intrus dans son texte, elle ne lui appartient pas, mais il se l'approprie (Compagnon, 1979, p. 31). Au moment de la lecture, ces fragments de texte sont mis de côté, mais ils seront probablement repris plus tard, car on sait que toute lecture reste en mémoire et revient hanter l'auteur lorsqu'il doit écrire à son tour. Pour Compagnon, « [l]e travail de l'écriture est une réécriture dès lors qu'il s'agit de convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, de les rassembler, de les comprendre (de les prendre ensemble), c'est-à-dire de les lire [...] » (Compagnon, 1979, p. 32). Ce travail consiste à arranger, associer, raccorder, coller les citations et les commentaires utiles à l'élaboration du propos. Comme l'affirme Compagnon, « l'auteur fait avec ce qu'il trouve, il monte en épingle, il ajuste ; c'est une petite main. Il entreprend, tel Robinson échoué sur son île, d'en prendre possession en reconstruisant sur les débris d'un naufrage ou d'une culture » (Compagnon, 1979, p. 33). En s'appropriant les dires des autres, l'auteur répète. Il répète mot à mot ou à sa manière, mais il répète. Il ajoute son propre commentaire ensuite, l'approuve ou le discrédite. Il y a alors dialogue entre les discours :

Adoptant une définition simple de l'interdiscursivité — les relations d'un discours avec un ou d'autres discours —, la répétition est l'une possible de ces relations ; on en peut concevoir diverses formes, complexes ou moins complexes : citation, proverbe, discours direct ou indirect, imitation, copie, réplique, pastiche, source, influence, commentaire, etc., parmi lesquelles se trouve le refrain, cas particulier de répétition interdiscursive et de citation (une sorte d'autocitation), où le texte lui-même fait partie de son propre intertexte, étant l'un des discours avec lesquels il entre en relation ; la première occurrence du refrain l'assimile à l'interdiscursif, les suivantes le répètent dans le discours où il retentit (Compagnon, 1979, p. 54).

Appliquées à la dramaturgie contemporaine, ces notions rappellent que bien des textes aujourd'hui se caractérisent par leur usage du refrain, du leitmotiv, de la réplique (auto)citationnelle, procédés qui contribuent à faire des personnages des ventriloques ou des chambres d'échos. Toute répétition insérée dans un texte demande un certain travail. Pour Compagnon, « la citation travaille le texte, le texte travaille la citation » (1979, p. 17) ; c'est de là qu'émerge un nouveau sens : « le même objet, le même mot change de sens selon la force qui se l'approprie : il a (*sic*) autant de sens qu'il y a de forces susceptibles de s'en emparer. Le sens de la citation, ce serait donc la relation instantanée de la chose à la force actuelle qui l'investit » (Compagnon, 1979, p. 38). Ainsi, l'auteur prend donc les idées d'un autre, les assimile et les redonne sous une nouvelle forme. C'est alors que « [...] l'écriture de la citation entraîne une similitude absolue et parfaite, soit des deux auteurs, soit des deux textes, qui n'en font plus qu'un » (Compagnon, 1979, p. 317).

La vision classique d'un auteur unique détenteur de l'originalité de son œuvre est alors battue en brèche. Mais qu'en est-il lorsque l'auteur se cite lui-même, qu'il reprend à travers son texte des bribes déjà écrites ? On peut parler alors de réécriture, voire d'autocitation, d'autotextualité ou d'intratextualité.

1.1.2 Anne-Claire Gignoux : la réécriture (dans le Nouveau Roman)

Dans *La réécriture : formes, enjeux, valeurs. Autour du Nouveau Roman* (2003), Anne-Claire Gignoux apporte plusieurs éclaircissements sur ces questions. En analysant les caractéristiques de ce qu'on a appelé le Nouveau Roman, ce mouvement littéraire théorisé notamment par Jean Ricardou et Alain Robbe-Grillet, elle met en lumière un autre procédé, celui d'intratextualité qui se produit dans le ou les textes d'un seul et même auteur. Tout comme l'intertextualité, « [l]e Nouveau Roman est daté, tous les critiques l'admettent ; sa grande époque a été la fin des années cinquante, les années soixante et soixante-dix » (Gignoux, 2003, p. 11). Il est caractérisé entre autres par ses mises en abyme et l'aspect minimaliste de l'histoire ou des personnages, mais surtout par la notion de réécriture qui les accompagne. Comme l'affirme Gignoux, « [l]a réécriture est en effet un cas particulier de l'intertextualité, comme dialogue entre les textes » (Gignoux, 2003, p. 15). Elle souligne également

[qu'à] cause de sa dissolution, l'intertextualité, après avoir été à la mode pendant les années 70 et 80, semble avoir lassé peu à peu les critiques et les universitaires. Paraissant succéder à l'intertextualité, un nouveau concept apparaît ou resurgit alors dans les années 80, celui de réécriture (ou réécriture) (Gignoux, 2003, p. 16).

Cependant, à l'inverse de l'intertextualité qui « ignore la chronologie (Flaubert, dans l'exemple de Barthes, appelant Proust), et que l'on peut lire *Cédipe roi*, par exemple, en songeant à Freud, la réécriture, du fait de son intentionnalité, est forcément une réécriture d'un texte antérieur » (Gignoux, 2003, p. 19). Effectivement, puisqu'il s'agit de re-écrire, donc écrire à nouveau sous-entend inévitablement que quelque chose a déjà été écrit et qu'il se répète. Cette façon de procéder, comme l'affirme Gignoux,

[...] possède une spécificité linguistique : l'acte de référence s'y fait de façon particulière. Le mot ne renvoie pas seulement à son concept, mais aussi, pour le lecteur attentif, à ses précédentes occurrences dans le même texte ou dans un autre texte. Le texte est alors pleinement réflexif ; il renvoie à lui-même. Ce fonctionnement, que l'on peut qualifier d'autoréférentiel, nous plonge aussitôt dans la littérature. La réécriture est ainsi soulèvement du déjà-écrit, écriture de l'écriture, et par-delà une *réflexion* sur l'écriture (Gignoux, 2003, p. 7).

Tout comme la citation, « [l]a réécriture travaille le texte. Elle travaille le texte récrit : elle le découpe, le déforme, le détourne, ou le cite avec un respect obstiné » (Gignoux, 2003, p. 7). La réécriture peut alors travailler le texte de deux façons : soit elle le cite littéralement, soit elle en donne une variation. Cependant, comme le mentionne Gignoux,

[...] dans les deux cas, et même si la citation est totalement exacte, la réécriture fait subir aux mots récrits un traitement, un travail toujours doublement transformateur : il modifie le texte récrit, fragmenté, exilé de son contexte, éventuellement corrigé, mais aussi le texte où il s'insère et qu'il enrichit. La réécriture est polyphonique : mélange de voix, de mots, mots nouveaux, mots répétés à reconnaître... Le lecteur dialogue avec les différentes voix, les identifie ou non (Gignoux, 2003, p. 7).

La réécriture peut se présenter sous trois aspects. Selon Gignoux, elle peut être intertextuelle, intratextuelle ou macrotextuelle. En ce qui concerne la réécriture intertextuelle, elle « est à la fois la pratique la plus étudiée et la moins particulière du Nouveau Roman. Il s'agit en effet de la citation, telle qu'elle a été abondamment pratiquée dans notre culture depuis l'invention de l'imprimerie, mais systématisée dans tout un livre » (Gignoux, 2003, p. 25). Quant à la réécriture intratextuelle, elle « consiste à s'autociter à l'intérieur d'une même œuvre. Cette

pratique, transgressive par nature, se révèle une tendance fondamentale du Nouveau Roman » (Gignoux, 2003, p. 178) et est particulièrement présente dans la dramaturgie québécoise.

Gignoux affirme que « la réécriture intratextuelle ne disposant pas d'outils typographiques comme les italiques [ou les guillemets] pour la citation, n'est indiquée et marquée que par la répétition » (Gignoux, 2003, p. 53). La forme la plus évidente de cette répétition est notamment celle du refrain. Ce procédé est caractéristique du Nouveau Roman et se définit « par opposition avec le passage récrit, comme la reprise multiple et assez exacte d'un petit ensemble de phrases, dont les occurrences seront disséminées dans tout le livre » (Gignoux, 2003, p. 58)¹. Des phrases reviennent constamment tout au long du texte comme un refrain qui joue en boucle. Ces refrains « [...] enrichi[ssent] le texte d'une signification, généralement de répétitivité, de cyclicité, ou d'obsession [...] » (Gignoux, 2003, p. 65).

Lorsque ces répétitions s'étendent sur l'œuvre entière (ou en partie) d'un auteur, il y a présence de macrotextualité, chacun des textes se faisant référence². Il y a alors un dialogue qui s'installe entre les textes de l'œuvre que l'on peut lire à la manière d'un discours sur le discours, d'un commentaire sur l'acte même d'écriture. Anne-Claire Gignoux déclare que « la réécriture macrotextuelle semble constituer une réflexion (c'est-à-dire, étymologiquement, un retour) sur l'écriture : un jeu sur l'écrit, par l'écrit » (Gignoux, 2003, p. 101).

Ce jeu de miroir interne de l'écriture (Limat-Letellier et Miguet-Ollagnier, 1988, p. 28) se manifeste notamment par la mise en abyme qui permet « [...] de faire apparaître au grand jour l'écrivain à l'œuvre ; elle est l'écriture de l'écriture, donc une réécriture » (Gignoux, 2003, p. 128). Réécriture : dialogue entre deux textes, mélange de voix et de genres, c'est ce qui constitue la base de toute littérature.

¹ Notamment dans *Cabaret neiges noires* (Champagne, Messier, Rafie et Caron, 1994) avec l'exemple du discours de Martin Luther King, « *I have a dream* », qui est récité à maints reprises par un personnage du même nom, ou le refrain des Joyeux Troubadours qui revient en boucle tout au long de la pièce.

² *Description de San Marco* de Michel Butor reprend des extraits de ses autres romans dont *Intervalle* (Gignoux, 2003, p. 73). De plus, on retrouve le même procédé dans l'écriture anecdotique chez Marguerite Duras : *L'Amour* et *La femme du Gange*, *Le Ravissement* et *La femme du Gange*, *Le Vice-Consul* et *India Song* (Gignoux, 2003, p. 87-88).

1.1.3 Mikhaïl Bakhtine : dialogisme, polyphonie et romanisation

C'est dans les années 1920 que Mikhaïl Bakhtine développe une théorie générale du fait littéraire en partant de l'exemple du roman considéré comme genre libre par excellence. Même si Bakhtine n'a jamais employé le terme d'intertextualité à proprement parler, celui-ci est sous-entendu par les références répétées à la polyphonie et au dialogisme des textes littéraires. Dans son œuvre majeure, *Esthétique et théorie du roman* (1978), le critique russe introduit « l'idée d'une multiplicité des discours portée par les mots. Le texte apparaît alors comme le lieu d'un échange entre des bribes d'énoncés qu'il redistribue ou permute en construisant un texte nouveau à partir de textes antérieurs » (Samoyault, 2002, p. 11). Pour Bakhtine, la polyphonie se définit comme étant la superposition de plusieurs voix dans un même discours et le roman incarne cette « diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée » (Bakhtine, 1978, p. 88). On peut entendre la polyphonie sous différents termes, dont le polylinguisme, la plurivocalité ou le plurilinguisme. Selon Bakhtine,

Grâce à ce plurilinguisme et à la plurivocalité qui en est issue, le roman orchestre tous ses thèmes, tout son univers signifiant, représenté et exprimé. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer le roman (Bakhtine, 1978, p. 89).

Ces discours présents dans un seul entrent en relation dialogique et les mots représentent les « [...] lieux dynamiques où s'effectuent les échanges » (Samoyault, 2002, p. 11). Les mots évoquent une multitude d'idées³ et chacun « [...] renvoie à un contexte ou à plusieurs, dans lesquels il a vécu son existence socialement sous-tendue. Tous les mots, toutes les formes, sont peuplés d'intention » (Bakhtine, 1978, p. 114). Tout être humain (ou tout discours) ne peut se construire qu'en relation avec autrui. Comme l'affirme Laurent Jenny en parlant du dialogisme de Bakhtine : « [n]ous héritons de la langue d'autrui et les mots y restent marqués des usages d'autrui. Parler c'est donc être situé dans la langue commune et n'y avoir de place que relativement aux mots d'autrui » (Jenny, 2003). Ainsi, pour Bakhtine, l'autre a une place prépondérante dans la formation de son être et de son discours. De là, l'auteur, en se référant

³ Les mots évoquent « une profession, un genre, une tendance, un parti, une œuvre précise, un homme précis, une génération, un âge, un jour, une heure » (Bakhtine, 1978, p. 114).

aux mots, aux discours d'autrui, arrive à se définir en tant que tel et parvient à développer son propre discours, qui reste, malgré tout, empreint de l'autre, car ils demeurent en constante relation.

Dans le langage parlé ordinaire, le discours vivant est directement et brutalement tourné vers le discours-réponse futur : il provoque cette réponse, la presse et va à sa rencontre. Se constituant dans l'atmosphère du « déjà dit », le discours est déterminé en même temps par la réplique non encore dite, mais sollicitée et déjà prévue. Il en est ainsi de tout dialogue vivant (Bakhtine, 1978, p. 103).

Il existe deux sortes de dialogues. Premièrement, celui qu'un auteur entretient avec le monde extérieur. Le discours, « [p]our se frayer un chemin vers son sens et son expression, [...] traverse un milieu d'expressions et d'accents étrangers ; il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistique » (Bakhtine, 1978, p. 101). Deuxièmement, il y a dialogue entre l'auteur et ses personnages. En leur donnant une voix, l'auteur entre en dialogue avec eux et produit ainsi le polylinguisme. Ainsi, pour Bakhtine,

Toutes les formes introduisant un narrateur ou un auteur présumé montrent, d'une façon ou d'une autre, que l'auteur est libéré d'un langage unique [...] ; elles indiquent aussi qu'il lui est possible de ne pas se définir sur le plan du langage, de transférer ses intentions d'un système linguistique à un autre, de mêler le « langage de la vérité » au « langage commun », de parler *pour soi* dans le langage d'autrui, *pour l'autre*, dans son langage à soi (Bakhtine, 1978, p. 135).

L'intertextualité se manifeste donc par cette multitude de voix qui se forment, se mélangent et se répondent par la polyphonie et le dialogisme, au sens où Bakhtine les définit. Pour Jenny, « [c]ette dimension dialogique du discours heurte de plein fouet l'idéologie romantique de l'originalité absolue de l'expression littéraire – et permet d'éclairer certaines expériences littéraires modernes » (Jenny, 2003).

Ainsi, le genre romanesque, « genre nouveau », se caractérise par ce plurilinguisme qui s'installe entre les cultures. Au moment où les sociétés européennes s'ouvrent à l'étendue du globe,

La nouvelle conscience culturelle et créatrice de textes littéraires s'épanouit dans un monde devenu activement plurilingue une fois pour toutes. [...] Les langues s'éclairent mutuellement, car une langue ne peut être consciente d'elle-même qu'à la lumière d'une autre (Bakhtine, 1978, 448).

Inévitablement, avec un tel bouleversement, un changement survient dans les autres genres littéraires. Si l'on considère le roman comme un genre ouvert sur le monde, plurilingue, « [...] qui traduit au mieux les tendances évolutives du monde nouveau » (Bakhtine, 1978, p. 444), les autres genres, quant à eux, « formés aux époques d'une langue unique, fermée sur elle-même » (Bakhtine, 1978, p. 449), n'ont d'autre choix que de se « romaniser ». Les genres canoniques se romanisant « ils deviennent [à leur tour] plus libres, plus souples, leur langue se renouvelle aux frais du plurilinguisme extra-littéraire et des strates "romanesques" de la langue littéraire. Ils se dialogisent » (Bakhtine, 1978, p. 444). Ce sera le cas du drame au tournant des 19^e et 20^e siècles. Pour Jean-Pierre Sarrazac, « la modernité de l'écriture dramatique se décide dans un double mouvement qui consiste d'une part à creuser, à déconstruire, à problématiser les formes anciennes, et d'autre part à en forger de nouvelles » (Sarrazac, 1999, p. 24-25), donnant ainsi un nouveau rôle à l'auteur dramatique.

1.1.4 Jean-Pierre Sarrazac : du roman à l'hybridation du théâtre

Avec l'actualisation de la notion d'auteur ainsi que l'apparition du roman moderne, bon nombre de théoriciens et de dramaturges constatent l'anémie du genre théâtral dramatique. Selon eux, il ne répond plus à « la sensibilité bourgeoise et romantique » (Plana, 2003, p. 43) de l'époque. Ainsi, « Diderot, Rousseau, Sade, les Romantiques allemands et français vont chercher dans le roman, genre nouveau en plein développement, le modèle d'une réforme possible du drame. Ils en appellent donc à la "romanisation" du théâtre, au libre jeu des modes épiques et dramatiques » (Plana, 2003, p. 43). Suivant les idées de Bakhtine, le roman

[...] ne peut qu'attirer l'attention des réformateurs du théâtre, sa forme est libre et ample, propre au traitement de sujets de type historique ou social ; son esthétique est réaliste ; ses personnages sont individualisés, « moyens », issus du peuple et de la bourgeoisie ; bref, il répond aux exigences de la nouvelle sensibilité (Plana, 2003, p. 31-32).

Le genre romanesque contribue ainsi à l'émancipation du genre théâtral qui était cantonné dans des conventions devenues désuètes. Grâce au matériau romanesque, le théâtre s'assouplit. Les unités de temps et d'espace se transforment, devenant plus flexibles, et les personnages se définissent davantage par leur caractère psychologique. De même, le rythme dramatique se modifie par le passage de l'action à la narration. Devenant rhapsodique, il

[...] apparaît donc comme la réponse appropriée à cet éclatement du monde lui-même. Le montage des formes, des tons, tout ce travail fragmentaire de déconstruction-reconstruction (découdre-recoudre) sur les formes théâtrales, parathéâtrales (dialogue philosophique, notamment) et extrathéâtrales (roman, nouvelle, essai, écriture épistolaire, journal, récit de vie...) que pratiquent des écrivains aussi différents que Brecht, Müller, Duras, Pasolini, Koltès, participe d'une intense rhapsodisation des écritures théâtrales (Sarrazac, 1999, p. 198).

Dans *L'avenir du drame* (1999), Jean-Pierre Sarrazac évoque la figure du dramaturge-rhapsode. Comme l'explique Jean-Pierre Ryngaert, Sarrazac

[...] fait du mot « rhapsode » une des clés de sa réflexion, en rappelant qu'il s'agissait « du nom donné à ceux qui allaient de ville en ville chanter des poésies et surtout des morceaux de l'*Iliade* et de l'*Odyssée* ». Cette capacité à dire des morceaux « détachés » et parfois « recousus » et comme « raccommodés » est réexplorée avec liberté par les auteurs contemporains (Ryngaert, 1993, p. 73).

Pour Sarrazac, c'est en pratiquant « sans vergogne les décrochements, les guillemets, [en assemblant] la mosaïque des langues et des discours, [que] le champ de possibilités nouvelles [...] s'ouvre devant l'écriture théâtrale contemporaine » (Sarrazac, 1999, p. 138). Divers genres naissent alors : le théâtre sacré d'Artaud, le théâtre laboratoire de Grotowski, le théâtre de l'absurde d'Ionesco. Selon Sarrazac, c'est Bertolt Brecht qui, « grâce à sa théorie d'un théâtre épique où les éléments narratifs se disputent aux éléments dramatiques, a ouvert à notre théâtre des perspectives d'émancipation » (Sarrazac, 1999, p. 24), revoyant du même coup les assises établies par Aristote. Si l'auteur de théâtre dramatique devait respecter les règles d'espace et de temps formant ainsi une seule pièce, l'auteur de théâtre épique, quant à lui, assemble maintenant un *patchwork* de situations (Sarrazac, 1999, p. 25). Si dans la poétique aristotélicienne la fable doit avoir l'allure d'un « bel animal » où l'unité et les proportions doivent être intactes, la parabole de l'œuvre moderne découle davantage du « Croisement » (Sarrazac, 1999, p. 40). Pour Sarrazac, c'est la vision de Kafka qui résume le mieux cette notion d'hybridité et de croisement :

“Je possède une étrange bête, moitié chaton, moitié agneau. Je l'ai héritée de mon père. Mais elle ne s'est développée que de mon temps ; auparavant elle était plus agneau que chat. Maintenant elle tient également des deux. Du chat de la tête et des griffes ; de l'agneau de la taille et de la forme ; des deux, les yeux qui sont vacillants et sauvages, la toison qui est douce et courte, les mouvements, qui peuvent aussi bien être des bonds que des reptations” (Sarrazac, 1999, p. 40).

L'auteur-rhapsode, ou le dramaturge-rhapsode, par son travail de découpage, d'agencement et de collage ou d'assemblage, participe à cette hybridation de l'œuvre théâtrale moderne. Comme l'affirme Sarrazac, c'est comme si « le drame se sentait à l'étroit dans la peau "du bel animal" ; son sang aspirait à être mêlé » (Sarrazac, 1999, p. 41) et le dramaturge-rhapsode procède à cette transformation.

Effectivement, contrairement à l'auteur dramatique traditionnel, l'auteur-rhapsode prend davantage de place dans son texte. Il ne s'efface plus derrière ses personnages par fausse modestie, mais se met à l'avant-plan pour raconter son histoire et donne lui-même la parole à ses personnages, ou du moins ce qu'il en reste (Sarrazac, 1999, p. 45). Il modifie ainsi les points de vue, il regroupe sous plusieurs personnages un même discours, ou vice et versa, permettant au récit théâtral de dresser l'inventaire des hypothèses et de faire varier l'étendue des possibles (Sarrazac, 1999, p. 50). Ce « théâtre des possibles » dont parle Sarrazac permet une subjectivité qui ne « se nourrit pas de l'ego solitaire d'un écrivain mais du concert discordant des voix d'une époque » (Sarrazac, 1999, 52). En plus de rassembler plusieurs voix sous une seule, l'auteur-rhapsode procède au découpage et au montage de l'action dramatique. Le récit théâtral n'est plus linéaire et les tableaux qui s'y construisent sont indépendants, pouvant à l'occasion être interchangeables. Sarrazac parle à ce sujet de *mixture* (Sarrazac, 1999, p. 63).

Le personnage, tout comme l'action dramatique, se voit aussi transformé. Il n'est plus caractérisé par un nom propre ou par une profession, bien souvent on le désigne que par une lettre ou un numéro. Il peut même parfois être représenté par un animal ou un objet. Ici, « [l]a figure ne représente donc ni l'hypostase ni la dissolution mais un nouveau statut du personnage dramatique : personnage incomplet et discordant qui en appelle au spectateur pour prendre forme : personnage à *construire* » (Sarrazac, 1999, p. 87). Ce qui caractérise tous ces personnages, c'est qu'ils sont dépourvus d'une identité qui leur est propre. Il n'y a plus de grand héros au dessein tragique, mais bien que des petits hommes qui racontent de petites histoires.

Car, il faut bien l'avouer, le personnage du théâtre moderne parle plus qu'il n'agit. Pour Sarrazac, « [d]ans les années 1950, le théâtre s'arroge donc enfin un pouvoir dont on pouvait croire qu'il resterait, sous les espèces du "monologue intérieur", le privilège du roman :

extérioriser le débit mental des personnages, extravertir le soliloque » (Sarrazac, 1999, p. 130). Renouant avec le rôle du narrateur dans le roman, le personnage de théâtre, par le monologue, témoigne d'une intimité, d'un drame intérieur qu'il ne fait pas voir sur la scène, mais qu'il raconte. Cette voix qui provient d'un individu dépersonnalisé témoigne d'une théâtralité de l'écriture. Le texte est donné à voir ; la matérialité du texte se fait entendre. Mais, l'arrivée du monologue dans le paysage dialogique du drame entraîne la dissolution d'un langage homogène. Il s'agit moins « [...] de consacrer le monologue comme forme hégémonique du texte moderne que d'instituer l'hétérogénéité dans les formes du langage » (Sarrazac, 1999, p. 136). Ainsi, il n'est pas rare de voir des langues étrangères peu connues se confronter aux langages plus communs. Les mélanges de voix et de cultures inévitablement procurent cet effet de plurilinguisme dont parle Bakhtine et qui est vraisemblablement présent dans le théâtre moderne.

De cette façon, les procédés intertextuels sont nécessairement mis de l'avant. Empruntant à plusieurs langues et assemblant différents morceaux d'histoires, le dramaturge-rhapsode pratique l'hybridation du texte dramatique, en d'autres termes, il épouse le mouvement naturel de celui-ci qui est l'intertextualité.

Réaliser l'hybridation, c'est lacérer la trame de la langue vernaculaire en y insérant quantité d'éléments allogènes : citations de langues étrangères, comparution du breton ou de l'occitan, mais également convocation de toutes ces langues spécialisées — sociolectes professionnels, idiomes économiques ou scientifiques — qui parlent aussi le monde (Sarrazac, 1999, p. 138).

Le théâtre n'est plus seulement théâtre, il est autant de possibles que l'on peut imaginer et assembler. Il est intertextuel.

1.2 Un processus de création

1.2.1 Quelques procédés

Il existe plusieurs manières d'aborder l'intertextualité dans les pratiques littéraires. Selon Tiphaine Samoyault, « [l]a littérature s'écrit avec le souvenir de ce qu'elle est, de ce qu'elle fut. Elle l'exprime en mettant en branle et en l'inscrivant dans les textes par le biais d'un certain nombre de procédés, de reprises, de rappels et de réécritures dont le travail fait

apparaître l'**intertexte**⁴ » (Samoyault, 2002, p. 33). Cet intertexte peut se manifester sous plusieurs formes. Le tableau suivant⁵ illustre les procédés intertextuels les plus courants ainsi que leur fonction.

Tableau des procédés intertextuels

Procédé	Fonction
Allusion	L' allusion peut [...] renvoyer à un texte antérieur sans marquer l'hétérogénéité autant que la citation. Elle est parfois exclusivement sémantique, sans être à proprement parler intertextuelle (p. 36).
Centon	Ouvrage composé entièrement de citations (p. 35).
Citation	La citation est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. [...] Avec la citation, [...] l'hétérogénéité est nettement visible entre texte cité et texte citant : la citation fait donc toujours apparaître le rapport à la bibliothèque de l'auteur citant, ainsi que la double énonciation résultant de cette insertion (p. 34).
Parodie	La parodie transforme une œuvre précédente, soit pour la caricaturer, soit pour la réutiliser en la transposant. [...] la visée de la parodie est alors ludique et subversive (détourner de l'hypotexte pour le moquer), ou bien admirative ; l'exercice repose presque toujours sur des textes canonisés [...] (p. 38).
Pastiche	Le pastiche déforme aussi, mais en imitant l'hypotexte, tandis que la parodie le transforme. Il s'agit moins de renvoyer à un texte précis qu'au style caractéristique d'un auteur, et pour ce faire, le sujet importe peu (p. 39).
Plagiat	Le plagiat constitue une reprise littérale, mais non marquée et la désignation hétérogène y est nulle. [...] Seul le plagiat pratiqué à des fins intentionnellement ludiques ou subversives possède une dynamique proprement littéraire (p. 36).
Référence	La référence n'expose pas le texte cité, mais y renvoie par un titre, un nom d'auteur, de personnage ou l'exposé d'une situation spécifique (p. 35).

⁴ C'est Samoyault qui souligne.

⁵ Les définitions ont été prises dans *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature* (2001) de Tiphaine Samoyault. C'est Samoyault qui souligne les mots en caractère gras.

Ce tableau, bien que sommaire, démontre l'étendue du phénomène. Peu importe le procédé utilisé, il est possible de trouver la trace d'un intertexte dans presque toutes les formes d'écrit et ainsi s'interroger sur l'origine de ce qu'on lit. Tout texte se compose à partir d'un autre texte. On écrit pour réfuter ou acquiescer les écrits d'un autre. On écrit pour améliorer, augmenter ou critiquer les écrits d'autrui. Un texte est toujours une réponse ou un appel au dialogue avec un autre texte. Tant que la relation de l'auteur avec le déjà-dit ne fait que « [...] mettre en lumière le travail commun et continu des textes, leur mémoire, leur mouvement » (Samoyault, 2002, p. 113), il y aura toujours cette idée que tout a été dit. Mais comme l'affirme encore Samoyault, « ce constat mélancolique est bien souvent suivi d'une résolution optimiste [...] » (Samoyault, 2002, p. 51) : tout a été dit, oui, mais pas par moi. Ainsi, partant de ce principe, nous pouvons créer un nouveau texte à l'aide du « déjà-dit ».

1.2.2 Élaboration de la création d'un texte dramatique

Partant de cette « résolution optimiste », nous avons voulu construire un texte dramatique à l'aide de pièces de la dramaturgie québécoise, prouvant ainsi qu'il est possible de faire du neuf avec du vieux. Si l'on admet, par ailleurs, que les notions d'auteur et d'originalité ne sont plus valides, notre hypothèse consiste à savoir s'il est possible de créer, à partir de textes déjà existants, une œuvre qui ne fonde pas sa valeur sur son originalité, c'est-à-dire sur l'idée qu'elle renvoie à un point d'origine qui soit l'assise du sujet. Pour ce faire, nous avons situé notre champ d'expérimentation dans le répertoire théâtral québécois, puisque depuis les années 1960, on peut dire que le Québec s'est ouvert sur le monde⁶ et on constate que les artistes « se sont mis à intégrer à leurs créations des images, des concepts et des fragments d'histoire issus du bagage culturel universel » (Pavlovic, dans Lafon, 2001, p. 469). Notre période de référence se situe de 1980 à aujourd'hui, puisqu'elle marque, avec l'échec du référendum sur la souveraineté-association, « une rupture avec le théâtre essentiellement socio-politique de la décennie précédente » (Huffman dans Lafon, 2001, p. 73). En effet, à partir de ce moment, la dramaturgie québécoise met l'accent davantage « sur l'esthétique (littéraire, dramaturgique, théâtrale) plutôt que sur la portée sociale de ses textes » (Andrès et Riendeau, 1997, p. 210) qui caractérisait les années 1970.

⁶ Notamment avec Expo 67.

Pour arriver à écrire notre texte dramatique, nous avons lu une quarantaine de pièces assez représentatives de cette période⁷. Cette étape s'inscrit dans la suite logique de l'intertextualité et de la remise en cause du travail d'auteur. En effet, avant de se revendiquer comme tel, l'écrivain est d'abord un lecteur qui ingère, digère et s'abreuve des mots des autres. C'est cette image de l'auteur boulimique qui témoigne de l'intérêt de notre démarche. Notre texte peut ainsi être lu comme une sorte de « digestion », plutôt qu'un condensé de la dramaturgie québécoise des trente dernières années. En définitive, notre choix s'est arrêté sur cinq pièces : *Aphrodite en 04* (2006) d'Evelyne de la Chenelière, *Lentement la beauté* (2004) de Michel Nadeau et le Théâtre Niveau Parking, *Les enfants d'Irène* (2000) de Claude Poissant, *Téléroman* (1999) de Larry Tremblay et *Pitié pour les vieilles chiennes sales* (1999) de Marie-Ève Gagnon. Nous avons choisi ces textes pour la similitude de leurs thèmes, le style d'écriture de leur auteur et pour leur proximité temporelle. Chacun de ces textes reflète, à notre avis, quelques tendances de la dramaturgie québécoise actuelle, telles que la place de l'individu dans le monde, le désabusement individuel et collectif et la perte de la réalité. Tous ces textes, d'une façon ou d'une autre, nous transportent dans un univers de l'imaginaire et du rêve comme si le contact avec la réalité était parfois trop dur à affronter, comme si le poids de notre propre identité était trop lourd à supporter. Ces textes, à leur manière, dialoguent entre eux et donnent le portrait d'une dramaturgie qui se questionne encore sur ces enjeux.

Ce corpus forme le matériau de base à partir duquel nous avons construit le nôtre en nous inspirant d'un jeu littéraire popularisé par le groupe de l'Oulipo qui « consiste à remplacer chaque substantif (S) d'un texte préexistant par le septième substantif trouvé après lui dans un dictionnaire (S+7) donné » (Oulipo, 2008). Cela signifiait, pour nous, de sélectionner une réplique à tous les comptes de sept. Ainsi, la première réplique de chaque pièce fut relevée, puis la huitième, la quinzième, la vingt-deuxième et ainsi de suite jusqu'à la fin de chaque pièce. Une fois les répliques des cinq pièces rassemblées, et grâce au procédé du collage, ces dernières ont été ainsi agencées pour former une autre pièce. Selon Tiphaine Samoyault, « [i]l s'agit là d'une forme particulièrement ludique d'intertextualité puisque [cet] exercice implique la possibilité de renouveler [le point de vue sur chacun des textes choisis] » (Samoyault, 2002, p. 62).

⁷ Voir la liste des lectures en annexe I.

En effet, à l'aide d'un « laboratoire » où trois exercices de style ont été réalisés, nous avons pu constater qu'avec le même matériau il était possible de faire trois œuvres différentes et ainsi multiplier les points de vue. Le premier exercice réalisé s'est inspiré d'un autre exercice de l'Oulipo, le « N_in », qui consiste brièvement à choisir six mots clés qui ne riment pas. Puis, on compose un poème de six strophes contenant six vers, qui se terminent par un des six mots-clefs (Oulipo, 2009). Dans notre cas, nous avons numéroté chacun des textes de 1 à 5 en nous basant sur l'ordre alphabétique, ce qui donna : *Aphrodite en 04* – 1, *Enfants d'Irène, les* – 2, *Lentement la beauté* – 3, *Pitié pour les vieilles chiennes sales* – 4, et *Téléroman* – 5. Ensuite, nous avons assemblé les répliques de la façon suivante : chaque première réplique de chaque pièce allant une à la suite de l'autre, puis les deuxièmes répliques, puis les troisièmes, ainsi de suite jusqu'à la fin de la banque de répliques. Évidemment, comme certains textes avaient plus de répliques que d'autres, cet exercice se termina avec plusieurs répliques du même texte. Le résultat donne un texte plus ou moins logique, difficile à suivre compte tenu du nombre important de personnages et d'anecdotes qui s'entrecroisent. Quant au deuxième exercice, il s'inspira du poème dadaïste de Tristan Tzara qui dit :

Prenez un journal. Prenez des ciseaux. Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème. Découpez l'article. Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-le dans un sac. Agitez doucement. Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre. Copiez consciencieusement dans l'ordre... (Buot, 2008).

Dans ce cas, il a suffi de découper chaque réplique, de les mettre dans un sac, de bien mélanger, de piger une réplique à la fois et de la coller dans un texte. Il en est ressorti un texte complètement déconstruit et, à bien des égards, illogique et peut-être même illisible. Cela dit, la pige donnait parfois, comme par magie, des enchaînements relativement cohérents, mais la plupart du temps, elle ne faisait que brouiller l'histoire. Pour ce qui est du troisième exercice, il fut le plus utile pour la création de notre texte final. Dans le but de faciliter la lecture, nous avons pris soin d'assembler les répliques dans un tout structuré pour en faire une histoire qui respecterait un certain « réalisme ».

Ainsi, à partir de ce collage de répliques, dans un dernier texte, nous avons ensuite ajouté bon nombre de répliques que nous avons, nous-mêmes, écrites pour construire un récit compréhensible. À notre grande surprise, ce travail a produit diverses similitudes avec les

pièces d'origines, créant des tableaux, des situations dramatiques semblables à un des textes, mais créées avec d'autres, donnant « vie » à un nombre comparable de personnages ayant les mêmes noms. Pour terminer, afin d'alléger le tout, nous avons enlevé certaines scènes qui freinaient le mouvement de l'action dramatique. Suscitant ainsi la mémoire du lecteur de notre pièce, ce jeu littéraire s'apparente aux stratégies du plagiat qui sont de brouiller les pistes des textes sources en falsifiant l'identité de leur auteur. Avec l'agencement des répliques existantes et la création de d'autres, nous avons agi en « bricoleuse », tout en essayant de donner une touche personnelle à notre texte. Comme l'affirme Hélène Maurel-Indart :

[on prête au plagiat] le plus souvent un sens moral négatif et c'est précisément l'écueil à éviter. Il convient plutôt de considérer ce terme comme relevant du vocabulaire de l'esthétique et de la critique littéraire et non pas de la morale. En effet, s'interroger sur le plagiat, c'est tenter de comprendre dans quelle mesure l'écrivain, tout imprégné qu'il est de ses propres lectures, parvient à dépasser les modèles et à apporter son empreinte personnelle à l'œuvre. La réflexion sur le plagiat conduit inévitablement à s'interroger sur ce qu'est l'originalité en littérature (Maurel-Indart, 2008).

Notre but, avec ce dernier exercice de style, fut simplement de démontrer que par certains procédés de l'intertextualité, il était possible de créer un texte distinct. En agençant cinq textes de la dramaturgie québécoise, nous les faisons dialoguer entre eux. Ils se questionnent et se répondent. Leur assemblage constitue, par le fait même, un regard sur la dramaturgie québécoise de ces dernières années qui témoigne de cette fragile quête identitaire dans une époque où la routine, l'inaction, la déresponsabilisation sociale, l'uniformisation des idées engendrée par l'aliénation télévisuelle condamnent l'individu à l'anonymat.

Bref, que ce soit par la conception théorique du travail de la citation de Compagnon, par la réécriture que l'on retrouve dans le Nouveau Roman que nous présente Anne-Claire Gignoux, par le dialogisme et la romanisation développés par Bakhtine ou par le passage des procédés romanesques qui participent à l'hybridation du théâtre, expliqué par Sarrazac, nous avons mis en place certains concepts utiles qui serviront à la lecture de notre pièce de même qu'à orienter l'analyse des œuvres de Normand Chaurette. Par les différents exercices de style que nous avons exposés ici, nous avons expliqué comment, par la reprise de répliques de cinq pièces de la dramaturgie québécoise, nous avons pu créer un texte dramatique « inédit ». Si la majeure partie des répliques ne sont pas les nôtres, leurs agencements et leurs

liaisons nous sont propres. L'acte de piller, ou le plagiat, tient à cet art de l'agencement, tout comme l'acte d'écriture en fin de compte. Arrivé à faire disparaître les traces des différents morceaux arrachés à leur contexte d'origine pour en faire un tout cohérent, tel est le vrai travail de l'écrivain. Par souci d'uniformisation des textes et des répliques de notre création, nous avons choisi des pièces qui se rejoignaient tant dans leurs thèmes que dans leur structure. Bien que les répliques choisies résultent d'une contrainte formelle arbitraire, la question identitaire a guidé nos pas dans l'enrobage narratif qui les rend lisibles. Perdus dans cet amalgame littéraire, les textes « plagiés » se fondent dans un tout distinct dont la création nous revient. En tant que lectrice et spectatrice de théâtre québécois, forgée par cette tradition dramaturgique, nous avons tenté de mettre en lumière un thème récurrent de la dramaturgie québécoise en faisant l'expérience concrète de ses enjeux dans un travail d'écriture.

CHAPITRE 2

LE PLAGIAT ET SON ESTHÉTIQUE

Pour plusieurs, le plagiat est considéré comme une faute grave. Le droit d'auteur prévoit des sanctions pour ce type de méfait qui consiste à dérober le bien d'autrui, et ce, en dépit du fait que la propriété d'une œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, ne soit pas si facile à établir. Du moins, est-ce l'enseignement que l'on retient en lisant la théorie littéraire moderne qui, à la différence du droit, tend à considérer les textes dans leur commerce mutuel. Au centre de cette théorie, l'intertextualité, selon Ysabelle Martineau,

[...] a permis de déplacer les enjeux littéraires de l'auteur vers le texte, de répondre aux problèmes de la propriété intellectuelle, des sources, de l'intention de l'auteur, à une époque où l'on sanctifie désormais l'hétérogène, le fragment, le décroissement, la *dissémination*, où le sujet de l'écriture n'est plus cette raison cartésienne, organisatrice, ayant pour centre la vérité, mais bien un sujet polymorphe, infiniment variable dont on ne peut espérer percevoir autre chose que des traces (Martineau, 2002, p. 15).

Dans cette perspective, le plagiat se présente comme une forme « légitime » d'intertextualité, voire un véritable acte de création. Dans ce deuxième chapitre, nous tenterons de démontrer que le plagiat, lorsqu'il est abordé sous l'angle de l'esthétique, est tout à fait « pardonnable » et peut même donner lieu à une œuvre originale. Mais encore faut-il savoir distinguer, dans ce domaine, les types de plagats et les projets ou intentions qu'ils véhiculent. Selon Martineau,

[...] il subsiste trois grandes classes de plagiat : le plagiat comme concept juridique, institué par l'appareil politique afin de protéger la propriété du créateur, dont les mots sont bien, dès le départ, des agents économiques ; le plagiat comme poétique, comme pratique littéraire menant à un renouvellement de la matière et du mot ; enfin, comment ne pas y revenir tout naturellement, le plagiat comme vol moral, qui porte atteinte au désir de singularisation de l'auteur, et ce, depuis des millénaires, mais surtout depuis

l'avènement du nouvel ordre esthétique qu'est celui de l'originalité (Martineau, 2002, p. 16-17).

Originalité : telle est en effet l'un des grands enjeux d'une esthétique du plagiat. Rattachée à la figure de l'auteur moderne, celle-ci est mise en question par les pratiques d'emprunts et d'imitation lesquelles étaient pourtant, avant le 18^e siècle, valorisées dans le régime ancien de production fondé sur l'admiration et la reproduction des modèles. Aujourd'hui, « [e]ntre la copie avouée et le plagiat, la frontière révèle sa fragilité, tant la possibilité de dialogues entre les œuvres est infinie » (Maurel-Indart, 1999, p.2).

2.1 Évolution d'un concept

La naissance du mot plagiat remonte à l'Antiquité romaine. Le mot *plagiarius* désignait alors un voleur d'esclave :

Le contresens repose sur une erreur étymologique : c'est le grec *plagios*, oblique, rusé, et non le latin *plaga*, coup, qui a donné « plagiat ». À Rome, la fameuse loi *Fabia de plagiaris* s'appliquait à ceux qui, par ruse, enlevaient des enfants, hommes libres ou des esclaves, mais point aux voleurs de mots... Martial, le poète romain, fut sans doute le premier à employer ce terme de *plagiarius* dans un sens métaphorique, comparant ses vers à ses propres enfants qu'un certain Fidentinus lui avait dérobés [...] (Maurel-Indart, 1999, p. 11).

L'originalité n'était pourtant pas une valeur recherchée au temps de la Rome antique. Les étapes de la création étaient régies par des règles strictes. Effectivement, « [c]ontrairement à ce qui se passe aujourd'hui, l'esthétique littéraire était alors placée à l'enseigne de l'imitation, inévitable et avouée, revendiquée même comme un titre de gloire » (Vandendorpe, 1992, p. 7). Tous les écrits étaient calqués sur un modèle. Pour les Romains, « écrire ne pouvait consister qu'à recombinaison les mêmes éléments d'une façon qui aurait l'air nouvelle » et « [c]ette même esthétique prévaudra jusqu'au Moyen Âge où l'auteur se considère littéralement comme quelqu'un qui "augmente" le trésor légué par ses prédécesseurs » (Vandendorpe, 1992, p. 8). Cette constante s'étend jusqu'au 17^e siècle, où les auteurs n'ont aucun scrupule à reprendre des thèmes traités par d'autres. En effet, à une époque où l'analphabétisme règne, on « estime alors légitime de mettre à la disposition du public les œuvres classiques, on s'en fait même un devoir, et l'invention des sujets est vue comme tout

à fait secondaire » (Vandendorpe, 1992, p. 8). De plus, comme l'affirme Frédérique Entrialgo,

Avant l'époque Romantique, en effet, le plagiat n'était pas considéré d'une façon aussi dépréciative qu'aujourd'hui. [...] La copie en elle-même, qui se trouve à la base du plagiat, était même une activité valorisée. Elle était considérée comme nécessaire puisqu'elle satisfaisait à la fois à une fonction de diffusion et à une fonction d'apprentissage (Entrialgo, 2004).

Jusqu'au romantisme, « l'art était avant tout un hommage de la créature au Créateur, une répétition imitative de la création » (Maurel-Indart, 1999, p. 21). Le plagiat est encore toléré, mais disparaît progressivement avec l'avènement, au 18^e siècle, « de l'individu, revendiquant pour lui-même la propriété de son œuvre » (Maurel-Indart, 1999, p. 21). Le romantisme, en consacrant la singularité de l'auteur, « valorise la subjectivité et la solitude du génie créateur. C'est à ce moment-là que se forge la notion moderne d'œuvre originale et unique, réalisée de la main du maître et à laquelle est attachée la notion d'authenticité alors perçue comme inédite » (Entrialgo, 2004). L'innovation formelle de l'œuvre rompt avec les règles conventionnelles de l'art qui fondent sa légitimité dans le « je » créateur (Randall, 1989, p. 69). Le plagiat découle de cette conception nouvelle qui associe la propriété du créateur à l'originalité dont il fait preuve :

Toute la valeur de l'œuvre est transposée sur son caractère d'originalité, c'est-à-dire sur ce qui y constitue l'empreinte de la personnalité de l'auteur, et non plus sur son habileté technique. L'originalité est d'ailleurs ce qui constitue la définition d'une œuvre d'art au regard de la loi. Une œuvre d'art, d'un point de vue juridique, est « une œuvre de l'esprit », c'est-à-dire « toute création qui porte l'empreinte de son auteur » (Entrialgo, 2004).

Cet édifice élevé à la gloire de l'auteur chancelle avec l'avènement des avant-gardes et des surréalistes, adeptes du collage, du montage et du brouillage des disciplines. À l'époque du postmodernisme, il en résulte une nouvelle vision du plagiat, moins négative, qui témoigne d'un déplacement de valeur dans le monde littéraire où l'attention se porte non plus vers le plagié, mais bien vers le plagiaire.

2.2 La contrefaçon, l'emprunt et l'originalité

Giraudoux disait que « le plagiat est la base de toutes les littératures, excepté de la première qui d'ailleurs est inconnue » (Henri Cottez et al., 1989, p. 1147). Lautréamont, sous

le pseudonyme d'Isidore Ducasse, ajoutait que « [l]e plagiat est nécessaire. Le progrès l'implique. Il serre de près la phrase d'un auteur, se sert de ses expressions, efface une idée fausse, la remplace par l'idée juste » (Lautréamont, 2009). Ces citations laissent croire qu'il pourrait exister une bonne forme de plagiat. La question serait alors de savoir, selon les termes de Maurel-Indart :

[...] quelle est la limite entre l'emprunt servile et l'emprunt créatif ? Quel critère permet d'évaluer l'originalité d'un texte qui, inévitablement, puise dans le fonds commun des idées et subit l'influence des prédécesseurs ? Rare est le recopiage systématique d'un texte détourné sous le nom d'un auteur plagiaire. Le démarquage, en maquillant le délit, recourt déjà à des procédés littéraires de transformation : synonymie, ajouts, suppressions, changements de rythme ou modifications syntaxiques. Est-il encore un plagiat ou déjà un autre texte ? (Maurel-Indart, 2008).

Partant de la définition simple que le plagiat est l'appropriation non autorisée d'une partie des écrits d'autrui, il ne peut donc pas être considéré comme étant une contrefaçon. Cette dernière se définit comme étant une reproduction frauduleuse d'une œuvre artistique ou littéraire. Ainsi,

Pour être protégeable par droit d'auteur, [une œuvre] ne peut pas être [qu']une simple idée. Il faut qu'elle soit une forme tangible d'expression. Et cette « forme d'expression » doit être le résultat d'un certain travail. Le mot « œuvre » le dit bien. De plus, l'œuvre doit être « originale » ce qui, pour l'instant en droit canadien, signifie encore simplement que l'œuvre tire son origine de son auteur (Brunet, dans Vandendorpe, 1992, p. 234).

C'est dire qu'il faut nécessairement retrouver la singularité, le style d'un auteur dans un autre œuvre pour que celle-ci soit accusée de contrefaçon, tandis que le plagiat, le morceau plagié, se retrouve fondu dans l'œuvre du plagiaire, dans son style. De prime abord, le plagiat est, par définition, caché, invisible. S'il est décelable, il n'en est plus ; il devient contrefaçon. Il y a tout un procédé d'analyse et de comparaison des œuvres, pour arriver à déceler s'il y a bien, oui ou non, contrefaçon. Certains tribunaux se basent sur les similitudes entre l'œuvre originale et la copie, d'autres s'attardent sur les différences, tant dans la forme que dans le contenu. Mais, « pour juger les cas d'emprunts d'idées, il n'est pas nécessaire de s'arrêter sur le nombre d'idées similaires, car en littérature tout n'a-t-il pas déjà été dit ? » (Couture, 1995, p. 96). Ce qui est difficile, c'est qu'en « général, le droit affirme ne pas protéger les idées ; s'il le fait, il n'agit certes pas ouvertement. De l'exposé traditionnel de la propriété

intellectuelle, on retient que le droit ne protège que le mode d'expression des idées » (Goudreau, dans Vandendorpe, 1992, p. 216). En fait, comme l'affirme Couture,

Le seul but que doit rechercher un auteur s'inspirant d'un autre texte est de bâtir un texte nouveau, différent de ce qui a déjà été écrit. Les cas d'emprunts d'idées illicites sont donc rares ; il faut que l'auteur se soit contenté de reproduire les idées, sans apporter d'éléments nouveaux et qu'il se soit contenté de calquer l'histoire (Couture, 1995, p. 97).

Et à ce moment-là, nous ne parlons plus de plagiat, mais de contrefaçon. Ainsi, les idées peuvent se mélanger, s'échanger, s'emprunter, entre auteurs. Seule la façon de les exprimer reste la propriété de ceux-ci.

Si nous considérons l'intertextualité au sens où l'entend Bakhtine, un mot ne peut porter « la marque d'auteur, car il fait partie du fonds commun de l'humanité. Par conséquent, on ne peut se l'approprier » (Couture, 1995, p. 50). Ainsi, d'un point de vue littéraire, il n'est pas défendu de prendre les mots d'autrui, dans la mesure où on les retravaille pour créer un texte qui a une singularité propre. Effectivement, comme Couture l'affirme encore,

Un auteur peut décider d'emprunter des extraits du texte d'autrui et de les retravailler. Cette forme d'emprunt, qui est en fait une réécriture, est celle qui entraîne les plus longues controverses quant à leur licéité. En effet, elle peut être utilisée à des fins créatrices (« créer du neuf avec du vieux »), comme elle peut avoir pour but de masquer le texte original et de permettre à l'auteur de s'approprier l'emprunt (Couture, 1995, p. 55-56).

Dans ce cas, il va de soi que le geste doit être puni. On ne peut accepter qu'un auteur se fasse du crédit sur la réputation d'un autre. Lorsqu'il s'agit d'adaptation, de traduction, de parodie ou de pastiche, « bien que l'auteur de l'extrait emprunté ne soit pas cité, l'utilisation des extraits d'autrui n'a rien de plagiaire, car elle a un but bien spécifique, soit de créer un nouveau texte avec les mots d'autrui » (Couture, 1995, p. 30). Et bien souvent, les textes choisis pour ce genre d'exercice sont des textes consacrés dans la littérature, donc facilement reconnaissables par le lecteur. Il n'est donc pas condamnable de se servir des mots d'autrui. L'originalité d'une œuvre se manifeste alors par « l'apport de nouveauté dans la construction de la phrase, le sens nouveau apporté au texte par l'ajout de certains mots ou par le sens général du texte nouvellement créé [...] » (Couture, 1995, p. 65-66), validant ainsi les emprunts.

Vu de la sorte, le plagiat appelle un jugement qui relève non plus de l'ordre strictement juridique, mais de l'esthétique. Il n'est plus condamné selon les catégories de la morale (bien

ou mal), mais considéré du point de vue de l'éthique de l'artiste engagé dans un processus d'invention de soi.

2.3 Le plagiat et son esthétique

Si l'emprunt est désormais légitime, Frédérique Entrialgo constate qu'il « est largement revendiqué par de nombreux artistes en tant que procédé de création et même en tant qu'esthétique. Certaines formes clairement définies comme le centon, le pastiche ou la parodie reposent entièrement sur le concept de l'emprunt » (Entrialgo, 2004). Pour Jean-Luc Henning,

L'art du plagiat, c'est donc avant tout un exercice de couture ou de jointure. Il s'agit moins de faire disparaître ses traces que d'habilement en ménager l'illusion : peut-on accuser de plagiat quelqu'un qui réussit cette merveille et ce tour de force de rendre naturelle une suite de parties aussi disparates, hétérogènes, contraires ? (Henning, 1997, p. 75-76).

Il y a nécessairement un travail de création dans l'amalgame de morceaux choisis qui ne sont pas les nôtres ; un travail de bricolage comme l'expliquait Compagnon. En choisissant des morceaux de textes qui lui plaisent, « [e]n recourant à l'élimination [de d'autres, l'auteur] garde les seules portions de texte qu'il juge utiles à sa démonstration et retravaille le matériau ainsi puisé au texte d'autrui afin de mieux [les] adapter à son style et à un texte qu'il crée seul » (Couture, 1995, p. 60). Cependant, si l'on juge que le style détecté dans le texte n'appartient pas à son auteur, celui-ci est passible de l'accusation de plagiat. Bon nombre de morceaux sont empruntés, cachés dans des textes sans que l'on donne crédit à ses auteurs. Lorsqu'ils sont fondus au style du texte d'accueil, que l'auteur-emprunteur se les approprie et les met à sa main, il n'y a plus de plagiat qui tienne.

Nous pouvons donc affirmer, tout comme Jean-Louis Cornille, « que le plagiat est nécessaire » (Cornille, 2008, p. 142). En effet, dans son ouvrage *Plagiat et originalité* (2008), Cornille fait l'éloge du plagiat en étudiant le rapprochement de treize couples d'auteurs. Démontrant les traces de plagiat dans diverses œuvres, Cornille montre que celui-ci est présent dans toute la littérature. De Flaubert à Breton, en passant par Lautréamont et Zola, Cornille conclut que, malgré l'apologie de l'auteur,

On commence seulement à se rendre compte à quel point [le plagiat] est inévitable, qu'il n'est tout simplement pas possible de faire œuvre autrement. Mais attention : le plagiat, entendu non pas comme simple rapprochement de passage de deux auteurs différents, mais comme façon de forcer le passage d'un texte à l'autre, afin de déboucher sur un troisième texte [...] (Cornille, 2008, p. 142).

En admettant qu'une œuvre contienne les multiples traces de ces échanges avec d'autres textes, nous ne pouvons nier son originalité, dans la mesure où celle-ci transforme et renouvelle ces intertextes. Ce qu'il y a de plus important dans la création littéraire, somme toute, c'est de voir que

Ces plagiats transformateurs, que l'on range sous la commode étiquette d'intertextualité, sont fondamentalement créateurs : l'impureté est au cœur des procédés de fabrication littéraire. La question n'est pas de jauger l'originalité d'un texte, ni d'émettre de jugement, comme au dix-neuvième siècle, mais de mettre à découvert les mécanismes internes, intimes de l'écriture [...] (Cornille, 2008, p. 15-16).

2.3.1 Yak Rivais et le centon

L'exploit de Yak Rivais consiste à avoir écrit un roman sans qu'une seule phrase ne soit de lui. L'auteur a composé un texte sur le modèle du centon⁸ fait de 750 citations prélevées dans le vaste magasin de la littérature. Dans *Les Demoiselles d'A* (2000), chaque phrase est reproduite sans modification d'aucune sorte. Lorsqu'il s'agit de rapporter la parole de certains personnages, comme certains auteurs utilisent les guillemets et d'autres pas, Rivais explique qu'il a « choisi d'aller systématiquement à la ligne et de marquer toute prise de parole d'un personnage par un tiret », « par souci d'uniformité » (Rivais, 2000, p. 10). Au total, 408 auteurs sont cités appartenant à tous les genres et à toutes les époques⁹. Il s'agit d'un réel portrait de famille de la littérature.

Le roman se présente sous deux formes. Le premier, appelé *texte A*, se lit de façon continue sans aucune référence aux textes sources¹⁰. À moins d'avoir lu les 750 ouvrages utilisés et d'avoir une mémoire d'éléphant, il est quasi impossible de déceler le larcin. Le

⁸ Les centons [...] sont des mosaïques de textes. Ils se composent de petits fragments empruntés à un ou plusieurs auteurs, rapprochés et liés. Cette manière d'obtenir du neuf avec du vieux, de l'inédit avec de l'ayant déjà servi, connut une grande vogue dans l'Antiquité (Laclos, dans Rivais, 2000, p. 202).

⁹ On y retrouve Balzac, étant le plus cité, Hemingway, Maupassant, Musset, Dickens, Stendhal, Henry Miller, Sartre, Tolstoï, Lovecraft, Gide, Céline, Jarry, Mérimée, etc.

¹⁰ Voir l'annexe 2.

deuxième, le *texte B*, se présente sur deux colonnes. Celle de gauche cite les auteurs d'origines et l'ouvrage duquel a été tirée la citation qui, elle, se trouve sur la colonne de droite¹¹. Ce deuxième texte « permet une lecture différente, comme une réflexion sur la première » (Rivais, 2000, p. 25). La littérature se fait donc miroir, commentaire d'elle-même.

L'histoire raconte celle d'un jeune étudiant qui, avec l'aide d'un médecin, se retrouve dans une maison close devenue quartier-général révolutionnaire, afin de retrouver la femme qu'il aime. Le plus fascinant avec *Les Demoiselles d'A.*, réside dans le fait que l'écrivain se prive du « plaisir d'œuvrer » (Rivais, 2000, p. 17) et de « dire quelque chose » pour celui de jouer avec la littérature. Qualifié de « dangereux terroriste de la "culture" qui s'en prend non à l'art mais à la récupération qu'[il] en fait » (Bouzy, dans Rivais, 2000, p. 200), Rivais donne un sens nouveau à l'originalité créatrice. En mélangeant époques et styles, il parvient à faire de son roman une histoire unique en son genre. Ainsi se succèdent les phrases de Balzac, Hemingway, Tolstoï, Maupassant, Lovecraft-Derleth (Rivais, 2000, p. 78) faisant apparaître cette bibliothèque universelle.

Bien que ce livre n'a « aucun style (puisque'il les contient tous,) [il oblige] une singulière réflexion sur... la lecture » (Pérot, dans Rivais, 2000, p. 199). En effet, il s'agit là d'un travail de lecture colossale. Il faut bien le dire, à l'origine de toute écriture se trouve la lecture. Parcourant une multitude de livres, prenant des bribes de phrases ici et là et les insérant ailleurs, l'auteur s'adonne à un travail de collage qui consiste à arracher les mots à leur contexte d'origine et à leur conférer ainsi un sens nouveau. Dans *Les Demoiselles d'A.*, les phrases se succèdent logiquement et « révèlent au lecteur qu'elles ont un double, un triple, un multiple sens » (Bouzy, dans Rivais, 2000, p. 200). Qu'importe de savoir que cette phrase : « Le jeune homme s'était approché, regrettant sa brutalité » (Rivais, 2000, p. 79), vienne du roman *Madeleine Féral* d'Émile Zola. Sortie du texte source, cette phrase devient autonome et peut ainsi trouver sa place dans un autre texte. Rivais, « [à] force de jongler avec les mots et les phrases, [...] en transforme littéralement le sens » (Jotreau, dans Rivais, 2000, p. 210) et leur donne une autre vie. Faire un livre avec de la colle et des ciseaux, « [...] voilà un bien sale coup porté à la propriété littéraire. La contrefaçon devient création » (Delbourg, dans Rivais, 2000, p. 207) et le plagiat devient esthétique.

¹¹ Voir l'annexe 2.

Si Rivals voulait faire « prendre conscience de l'emprise générale du conditionnement culturel et de la prison dans laquelle il enferme la pensée et la création » (Rivals, 2000, p. 13), on peut dire que c'est réussi. Car, de cette démarche résulte une structure, une cohérence, qui s'impose d'emblée à la lecture. Si on prend plusieurs citations dans les textes de Racine sans les modifier et qu'on les assemble dans un autre texte, le résultat sera nécessairement en vers et en alexandrins. Ainsi, les citations choisies par Rivals proposent des personnages et des situations préétablis. Comme l'affirme Rivals, « [d]e nombreux auteurs recourent donc à ce personnage malléable, signifié par son uniforme : le jeune homme. Le XIX^e siècle en abuse, le XX^e siècle en use » (Rivals, 2000, p. 12). Suivant cette logique, Rivals parvient à faire de son roman une œuvre qui se caractérise par l'amalgame des morceaux de textes choisis. Nous pourrions reprendre les 750 citations et refaire une histoire différente, mais présentant les mêmes éléments. C'est dans le travail d'assemblage et de collage que résident la création et l'originalité.

2.3.2 L'Oulipo et la littérature sous contraintes

L'Oulipo ou l'Ouvroir de littérature potentielle est fondé dans les années 1960 par François Le Lionnais, Raymond Queneau et une dizaine d'auteurs, mathématiciens et peintres. Leur but était d'inventer de nouveaux mécanismes de création, tant poétiques que romanesques, résultant d'un mélange entre les mathématiques et l'écriture. À leur tour inspirés par les surréalistes, les oulipiens développent une pratique de la littérature fondée notamment sur la technique du collage. Si toutes les sources de discours étaient admissibles au pillage, il apparaît rapidement que les classiques ou les œuvres du passé seront utilisées « de plus en plus comme objets de transformation et d'expérimentation » (Bénabou, dans Vandendorpe, 1992, p. 19).

Là encore, pareille expérience ébranle la statue de l'auteur. L'écriture se veut ici l'occasion de mettre à l'œuvre un système de production plutôt que d'être le lieu d'expression de la subjectivité. Pour L. Mc Murray

[...] de l'emploi du terme « Création » naît un contresens. La nature « potentielle » de la littérature exclut toute possibilité de création, puisque « créer » veut dire « tirer du néant » mais permet l'« invention » qui signifie « créer quelque chose de nouveau ». Certains ont éliminé le problème en remplaçant « création » par « production » ou

« génération ». Ces termes seraient plus appropriés puisque ce qui importe c'est non pas l'objet fini mais le processus même par lequel les oulipiens aboutissent à telle réalisation (Mc Murray, 1980, p. 152).

À partir de textes anciens qu'ils manipulent moyennant diverses contraintes, les écrivains de cette école proposent un univers aux possibilités infinies. Une contrainte bien connue est celle du lipogramme qui consiste à ne pas utiliser une lettre en particulier. Le roman de George Perec, *La Disparition* (1969), est composé sur cette contrainte qui proscriit tous les mots contenant la lettre « e ». En plus d'être un tour de force littéraire, *La Disparition* cache, sous ses allures de roman d'intrigue, divers plagiats. Perec pille à droite et à gauche (poèmes, romans, articles de presse, etc.) en substituant les mots contenant la lettre « e » par d'autres où elle est absente. Fidèle à son esprit ludique, Perec lui-même compte parmi les auteurs plagiés.

Ainsi, le plagiat se trouve introduit dans la pratique oulipienne, « non sous sa forme pure, qui suppose la simple reprise d'un texte préexistant, mais sous sa forme lautrémontienne, qui suppose la correction d'un texte plagié » (Bénabou, dans Vandendorpe, 1992, p. 20). Mais, à l'inverse de Lautréamont qui désire effacer une idée fausse pour la remplacer par une idée vraie, les oulipiens n'ont d'autre but que la créativité. Ce qui caractérise le plagiat oulipien c'est qu'il

[...] est certes, comme tout plagiat, générateur de textes, antidote contre l'angoisse de la page blanche ; mais, dans la mesure où, comme tout texte oulipien, il offre des moyens pour donner accès aux mécanismes qui ont contribué à son élaboration, il produit sur le lecteur un effet supplémentaire. Il modifie l'attitude du lecteur à l'égard du texte lu, l'incite au soupçon, le conduit à la relecture alternative, voire à une nouvelle réécriture. Ainsi, loin de se limiter à la simple reproduction, en circuit fermé, d'un déjà écrit, ce que le plagiat oulipien met en place, c'est un mécanisme ouvert, et éminemment chargé de potentialités (Bénabou, dans Vandendorpe, 1992, p. 30).

Si en effet l'auteur oulipien défie l'image traditionnelle que l'on s'en fait, c'est également sous l'angle de la réception qu'il convient d'analyser le phénomène du plagiat. Le cas de *Pierre Ménard, auteur de Quichotte* (1957) vient immédiatement à l'esprit. Dans cette nouvelle de Borges qui raconte la réécriture mot à mot du texte de Cervantès, le même texte apparaît toutefois autre du fait d'être remis en circulation dans un contexte différent. Dans la chaîne de production littéraire, l'auteur Ménard, imaginé par Borges, agit comme un intermédiaire faisant le pont entre un destinataire et une origine à jamais perdue.

Quoique les textes soient identiques, les différences entre les deux œuvres sont multiples, l'œuvre de Ménéard n'est pas une tautologie. Borges soutient que nous ne sommes pas en face de la même œuvre puisque le texte de Ménéard ayant été produit trois siècles après celui de Cervantès, le style en est archaïsant, et les idées qui s'y expriment y ont une tout autre valeur (Murzili, s.d.).

Le texte de Cervantès se veut une parodie des romans de chevalerie confrontés à la réalité de son époque, tandis que celui de Ménéard se voudrait plutôt un roman historique. L'écriture de Borges joue sur cette frontière entre la réalité et la fiction,

[...] il pervertit le pacte de lecture qui définit le rapport à une fiction, à un texte historique, à un essai autobiographique. Il frustre et exacerbe les attentes du lecteur. Il met en question les stratégies narratives, descriptives de la littérature, brouille les frontières entre les grands genres d'écriture (fantastique, érudite, historique, philosophique, mystique, autobiographique) (Mourey, 1988, p. 6).

Usant des procédés intertextuels, l'œuvre de Borges « met en scène le peu de réel dans la réalité, la non-substantialité du sujet humain, l'efficacité des simulacres, la toute-puissance de la répétition. La multiplication des voix dissout toute instance de Vérité, l'incertitude de la prolifération des récits rend improbable toute Réalité » (Mourey, 1988, p. 170). Vacillant dans un labyrinthe littéraire, parfois même inventé, le lecteur tente de se construire une histoire. Brouillant les pistes, l'auteur s'efface derrière une esthétique du bricolage pour laisser place à la libre interprétation du lecteur.

Tout comme l'intertextualité, cette esthétique de la mystification, pour ne pas dire l'esthétique du plagiat, permet un retour aux sources, un dialogue entre les textes. Elle permet également de questionner la figure de l'auteur et l'originalité des textes. Un oulipien est-il un réel auteur ? Par son processus de création et son travail de travestissement des textes sources, sans aucun doute. Le texte qui en découle est-il original ? Le style propre à l'auteur d'origine étant effacé par la transformation du texte, ce dernier l'est nécessairement. Mais cette revendication d'identité n'est pas valide pour tout le monde. Chez certains auteurs, comme Hubert Aquin, l'esthétique du plagiat se manifeste d'une tout autre façon et sert ainsi un propos qui justement met en cause, sinon en doute, l'originalité et l'authenticité de toute création.

2.3.3 Hubert Aquin et l'identité

Sous des allures de roman policier et de récit baroque, *Trou de mémoire* (1993) d'Hubert Aquin se donne à lire comme un roman de la quête identitaire. C'est en fait un roman sur la littérature elle-même, un jeu de miroirs sur la création littéraire à proprement parler. Quatre récits s'entremêlent et se répondent. Le roman raconte l'histoire d'un pharmacien, P.X. Magnant, qui viole et tue la sœur de sa maîtresse. L'histoire change de narrateur à quelques reprises, multipliant ainsi les points de vue. Selon Marilyn Randall,

Chaque lecteur/scripteur du texte de P.X. Magnant s'interroge sur l'identité du texte qu'il/elle est en train de lire/écrire, identité qui semble dépendre de celle de son vrai auteur, mystère qui reste irrésolu dans le texte. Ils s'interrogent aussi sur leur propre identité, sur celle de leur pays et sur la nature de l'œuvre d'art. La conjonction de toutes ces crises d'identité mène à la conclusion que *Trou de mémoire*, privé de l'autorité d'une source unique, authentique et autoritaire, ne saurait s'ériger comme original. Car la source de l'originalité est un sujet cohérent qui n'existe pas - ni dans le roman ni, par extension, dans le Québec colonisé dont parle Aquin (Randall, 1989, p. 72).

En effet, le roman s'avère être une métaphore d'un Québec colonisé sous l'oppression anglaise. Les narrations se mélangent et les versions contradictoires donnent cette impression d'identité double. Randall affirme que

[...] le sujet colonisé serait dépossédé dans tous les sens et aurait subi une perte de son identité par deux voies contradictoires : premièrement, il est privé de son identité authentique, indigène, par l'opposition d'une histoire qui ne lui appartient pas ; deuxièmement, il a par conséquent une double identité : l'authentique, refoulé, et l'inauthentique, imposé par le colonisateur. Dans ce premier stade de colonisation, le colonisé est voué à un complexe de répétition dérivé de son désir d'assimilation — un désir de devenir l'Autre, désir qui doit finalement échouer. En ce qui concerne la culture, dans cette phase, elle n'existe que sous le signe de l'imitation, du mimétisme, voire du plagiat (Randall, 1989, p. 71).

Car il s'agit bien de cela. Lorsque nous plagions, une partie de nous, bien que majoritairement inconsciente, désire être l'autre, ou du moins, s'approprier ses dires : « je ne peux que répéter, puisque je ne pourrai pas dire mieux ». Dans cette perspective, le sujet se voit dédoublé. Il est son origine, mais également sa transformation. Si le sujet colonisé essaie d'adhérer aux valeurs du colonisateur, il y a nécessairement tentative de plagiat. Devenir l'autre, être comme lui. Il y a forcément un discours interne sur cette pratique littéraire. Effectivement,

L'aboutissement du discours explicite sur le plagiat est évidemment la pratique plagiaire au niveau implicite de l'œuvre. Ainsi, on découvre non seulement qu'Aquin a recopié des passages importants de l'ouvrage de Baltrusaitis (1955) sur l'anamorphose, mais encore que de nombreux passages pris dans des encyclopédies de pharmacologies et de psychopharmacologie, dans des textes sur l'Afrique, sur le paludisme, etc., se trouvent recopiés mot-à-mot, c'est-à-dire plagiés, dans les pages de *Trou de mémoire* (Randall, 1989, p. 71).

Il y a donc un jeu de miroirs entre le contenu de l'œuvre et sa forme. Tout comme pour l'intertextualité qui, vraisemblablement, par le retour qu'elle fait sur les œuvres du passé, témoigne d'un regard réflexif sur la littérature, ici, l'esthétique du plagiat, se manifeste à la fois dans le discours et dans la structure. Ainsi,

La transgression opérée par **Trou de mémoire**¹² vise plutôt un contexte de domination culturelle où la revendication de l'identité québécoise passe explicitement par la transgression de conventions culturelles, dont les dominantes s'avèrent être *l'originalité* et *l'authenticité*. La supercherie aquarienne n'est pas d'occulter ses emprunts, mais plutôt de les transformer en leurs contraires, de sorte que c'est l'imitation qui suscite la valeur esthétique d'originalité (Randall, 1990).

Tout comme pour l'Oulipo qui transforme des œuvres du passé pour en faire de nouvelles, Aquin imite ainsi une structure pour en changer les procédés. L'effet de répétition, ou d'assimilation, reflète un trouble identitaire qui envahit personnages et auteurs. Comment se forger une identité propre à soi si tout vient des autres ? Comment se forger une identité propre à partir de celle des autres ? Une mosaïque de personnalités, un mélange de genres, ou une fusion de matériaux qui engendrent une pièce unique ? Écrit en 1968, *Trou de mémoire* s'ancre directement dans les années de la Révolution tranquille, période charnière pour le Québec qui s'émancipe du Canada anglais et où il devient « maître chez lui ». L'identité québécoise est en redéfinition. Le roman d'Hubert Aquin traduit cette démarche identitaire autant individuelle que culturelle, voire collective, en adoptant le contre-pied de l'idéologie triomphaliste de l'époque.

Dans l'esthétique du plagiat, la quête identitaire est manifeste. Les textes, arrachés à leur contexte d'origine, se voient transformés, manipulés, perdant leur sens premier. Insérés dans un nouveau texte, ils en prennent ses couleurs, jusqu'au moment où ils sont repris et déplacés ailleurs. Ils sont toujours là, mais se présentent sous différents attraits. C'est ce qu'on retrouve

¹² C'est Randall qui souligne.

dans *Les Demoiselles d'A.*, de Yak Rivais et dans les jeux littéraires des oulipiens. Comme l'affirme Ysabelle Martineau,

Il n'y a pas disparition du texte plagié, il y a le fondement d'une différence existant entre lui et ce que l'on fait avec lui. Ainsi, le plagiat (perçu en tant que tel ou ignoré) peut devenir un véritable événement esthétique si l'auteur établit un dialogue entre sa voix et cette nouvelle voix qu'il se donne. Par contre, s'il y a coïncidence entre la voix du plagiaire et celle du plagié, ou encore conflit irrésolu entre elles, ne menant à aucune ouverture, alors le vol, lorsqu'il est découvert, paraît plutôt comme une faute morale affectant l'auteur, la visée esthétique en étant amoindrie (Martineau, 2002, p. 236).

Mettant en scène le plagiat sous les traits du colonisateur et du colonisé et plagiant lui-même divers extraits d'ouvrages de toutes sortes, Aquin questionne d'un même coup le lien entre création littéraire et processus identitaire. L'esthétique du plagiat reposant sur cette exigence : « Empruntez du plomb, rendez de l'or, et tout vous sera pardonné, car l'originalité absolue, jaillissement spontané d'une forme sans modèles ni filiation, est impossible » (Brot, dans Roger, 2002, p. 627).

Tout a été dit, ne reste que l'espoir ou l'ambition de faire du neuf avec du vieux. Encore faut-il en assumer les frais. Prendre à l'un pour rendre à l'autre reste un travail ardu. Un travail de « seconde main » comme dirait Antoine Compagnon, « une main qui efface les traces laissées par la main antérieure » (Henning, 1997, p. 48) et où jaillit une esthétique du plagiat. Cependant, l'esthétique du plagiat, du seul fait qu'elle prend à la littérature pour redonner à celle-ci un objet transformé, n'efface pas pour autant « le problème » du plagiat. Car, si l'esthétique du plagiat ouvre des voies infinies à la création, elle n'est pas moins fondée sur le vol et surtout la perte d'identité, celle du plagié tout autant que du plagiaire. Suivant cette logique, « [le nom de l'auteur disparaît, voilé ou subtilisé : ne reste que la mémoire d'un texte égaré. Si bien qu'on est en présence, dans le plagiat, d'un texte sans auteur et d'un auteur sans texte. Comme si, derrière le nom affiché, le plagiaire manifesterait le désir de disparaître » (Henning, 1997, p. 48).

CHAPITRE 3

L'ESTHÉTIQUE DU PLAGIAT CHEZ NORMAND CHAURETTE

Le plagiat implique, dans son sens courant, des notions de perte ou de vol d'identité. Dans l'esthétique du plagiat, tel que nous l'envisageons, l'emprunt d'extraits appartenant à d'autres textes, en leur apportant des modifications, des améliorations, ou des variations, se pense surtout en termes de travail de création original. Celui-ci s'effectue principalement au niveau de la forme. Les exemples cités dans les chapitres précédents le montrent bien. Que ce soit le roman-centon de Yak Rivais ou les œuvres de l'Oulipo, chaque réalisation témoigne d'une esthétique où la forme procède du plagiat. Lorsque l'œuvre elle-même se fonde sur le plagiat, autant dans sa forme que dans son contenu, elle produit un des effets attendus de celui-ci : une perte d'identité. Le roman *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin illustre bien cette conséquence. En voulant adopter la culture du colonisateur, le protagoniste d'Aquin, P.X. Magnant, voit son identité disparaître pour adhérer à celle de l'autre. L'essence même du roman problématise la difficulté de saisir l'identité et de la garder.

Ce thème de l'identité nous place au cœur même de la dramaturgie québécoise qui a longtemps été considérée comme un véhicule identitaire autant qu'un lieu de problématisation du sujet québécois. Avec les années 1980 s'amorce un renouveau qui décline autrement cette problématique. Selon Godin et Lafon, « [d]e jeunes dramaturges proposent alors une écriture nouvelle, en même temps que s'affirme avec éclat un théâtre corporel, souvent sans texte publié, mais proposant un intertexte étranger complexe et étonnant » (Godin et Lafon, 1999, p. 9). Entendons-nous, le concept d'intertextualité n'est pas nouveau et ne naît pas avec les nouvelles formes dramaturgiques qui apparaissent dans

les années 1980¹³. *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1972) sont traversées de nombreuses allusions à la tragédie grecque et les pièces de Jean-Claude Germain sont remplies de citations et de références de toutes sortes à l'histoire du Québec et à ses figures archétypales. Quant aux nouveaux dramaturges, ils puisent à la culture universelle et empruntent « aux textes (réécritures, collages, citations) et aux esthétiques, provoquant un certain éclectisme [au] théâtre » (Vigeant, 1991, p. 12). On assiste alors « à l'éclatement des structures dramatiques et à l'explosion des pouvoirs de l'écriture » (Vigeant, 1991, p. 12). Sur la scène se multiplient les manifestations de théâtre dans le théâtre, ou encore, celles de la représentation du créateur face à son œuvre qui témoignent d'un travail réflexif du théâtre sur lui-même. Shawn Huffman affirme que,

Dans le théâtre québécois contemporain, le théâtre dans le théâtre peut constituer une remise en question ludique de la frontière qui sépare la réalité de la fiction. [...] Toutefois, le procédé sert le plus souvent de moyen d'élucidation identitaire, et la distance que procure l'emploi de cette technique métafictionnelle permet de dresser un écran sur lequel se jouent les émotions du sujet en train de se représenter. Ce texte miroir marque d'intimisme (*sic*) l'emploi du procédé au Québec et le place résolument sous le signe de la quête d'identité personnelle (Huffman, dans Lafon, 2001, p. 87).

En effet, selon Louise Vigeant, « l'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité y est reprise à partir du point de départ : dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire » (Vigeant, 1991, p. 12). Le thème de la création est repris abondamment dans le théâtre québécois des années 1980, y compris pour en faire le récit de sa naissance. Celle-ci se révèle parfois problématique lorsque l'origine de l'œuvre est questionnée et que l'identité du créateur est mise en doute.

3.1 Un autre théâtre québécois

Après avoir connu une décennie « marquée par un dynamisme créateur exceptionnel, mais défini par un réalisme spéculaire, sinon narcissique, et replié sur lui-même, le théâtre québécois opère un virage étonnant et semble tourner le dos à tout ce qui lui donnait ses marques caractéristiques [...] » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 17). Tout ce qui

¹³ Bon nombre de pièces des années 1950 et 1960 reprennent le style de Racine, Molière, Rostand et que dire des créations collectives des années 1970 où le recyclage culturel est quasi omniprésent.

concerne l'engagement politique, le joual, les causes et les enjeux sociaux semblent être mis entre parenthèses au début des années 1980. Toujours selon Jean-Cléo Godin, à cette époque

[...] disparaissent les dernières troupes « engagées », alors que des nouveaux créateurs sortent de l'ombre et que des collectifs déjà constitués transforment leur démarche. Mais rien ne signale plus clairement les orientations nouvelles qui vont marquer les années 1980 que la création presque simultanée (en 1980) des premières œuvres de Normand Chaurette et de René-Daniel Dubois et la création, un an plus tard, de *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard. Les deux premiers donneront le ton à la dramaturgie nouvelle, caractérisée par une écriture poétique sous-tendue par une forte culture littéraire (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 17-18)¹⁴.

Précisément, *Panique à Longueuil* (1980) de Dubois et *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980) de Chaurette se situent à cheval entre le réalisme et l'absurde, entre le vrai et l'imaginaire et inaugurent, après la période militante du Nouveau Théâtre québécois, le règne du texte poétique caractérisé notamment par les références littéraires et culturelles qu'il contient. Dans *Vie et mort du roi boiteux* (1981), Ronfard repositionne à son tour la nature même du texte et de la mise en scène, d'une part, par le mélange des époques et des genres littéraires, d'autre part, par la transgression des règles établies de l'espace scénique. Cette œuvre monumentale est un exemple riche en intertextualité qui donne le coup d'envoi à la décennie. Procédant à un remarquable pillage littéraire de la grande bibliothèque universelle, « Ronfard puise largement à la littérature occidentale et aux traditions du Moyen-Orient, de sorte que le canevas shakespearien [*envisagé à l'origine du projet*] est traversé d'allusions aux œuvres de Yashar Günther Grass (*sic*) et Gabriel García Márquez, du Turc Kèmal ou du Québécois Victor-Lévy Beaulieu » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 19).

Godin parle, pour décrire ces phénomènes, de « texte emprunté ». Lorsqu'il ne s'agit pas du résultat d'une traduction ou d'une adaptation, les créateurs se livrent à la dramatisation de textes non dramatiques. La liste des spectacles produits durant ces années à partir d'une œuvre romanesque ou littéraire est longue : *Le Festin de la comtesse Fritouille* (nouvelle de Gombrowicz, 1987), *À quelle heure on meurt ?* (collage à partir des romans de Réjean Ducharme, 1988), *Le Rail* (inspiré par des œuvres D.M. Thomas et J.H. Abbott, 1983), etc. (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 38-39). Godin observe :

¹⁴ Bien que ce soit un trait caractéristique de la dramaturgie québécoise, il ne faut pas prendre pour acquis qu'elle se présente ainsi dans sa totalité. Ce discours figé depuis des années tend à se nuancer.

Tous ces spectacles ont en commun avec la dramaturgie de [Ronfard], Chaurette et Dubois une écriture profondément marquée par l'intertextualité ; ils en diffèrent par un recours exclusif à des textes empruntés à des corpus étrangers, venus d'ailleurs, auxquels on donne une existence formelle qui n'est enracinée dans la réalité québécoise que par le lieu de la création et par ses artisans (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 38).

Comme si, voulant rompre avec les modèles québécois établis, telle l'œuvre de Michel Tremblay, les auteurs dramatiques et scéniques cherchaient à refonder leur identité créatrice au moyen d'un élargissement de leur horizon culturel de références. Entre le théâtre et le roman, entre l'Occident et l'Orient, chacun essaie de s'approprier ce qui ne lui appartient pas. Louise Vigeant affirme qu'« [à] l'heure de la multiplication des voix et de la dépersonnalisation des discours, il s'agit aussi sûrement d'une stratégie d'appropriation et de recontextualisation de tout le corpus littéraire et culturel » (Vigeant, 1989, p. 30).

De ces constats, il apparaît aujourd'hui qu'un courant important de la dramaturgie québécoise de cette époque s'est tourné vers l'expérimentation formelle, délaissant peu à peu sa fonction idéologique. Ainsi, « la transformation généralement observée entre la dramaturgie des années 1980 et celle de la décennie précédente doit être perçue comme une évolution, une mutation, plutôt que comme une rupture » (Godin, dans Godin et Lafon 1999, p. 200). L'affirmation identitaire se déplace vers l'intérieur, l'introspection, « certes, mais dans une forme qui privilégie la mise en abyme » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 200). Survient alors ce que nous pourrions appeler un retour au texte. Avec les procédés romanesques mis de l'avant dans la dramaturgie, celle-ci s'affirme davantage dans sa littérarité. Pour Godin, « [o]n n'a plus à se demander si le théâtre constitue encore un genre littéraire ; il en réunit et récupère même plusieurs, pour définir une nouvelle dramaturgie » (Godin, dans Lafon, 2001, p. 58). Il soutient :

[...] le détour par les conventions romanesques nous confirme que ce théâtre se caractérise, comme le roman postmoderne, par « l'importance de l'autoreprésentation » ; aussi pourrait-on lui appliquer la formule de Janet Paterson à propos du roman : « narcissique, autoréflexif, celui-ci exhibe toujours son propre fonctionnement » (Godin, dans Lafon, 2001, p. 65, citant Paterson, 1993, p. 25).

L'autoreprésentation, l'autoréférencialité et l'intertextualité, observées dans les textes, témoignent de l'importance renouvelée, tant à l'échelle de la forme que du contenu. Le texte révèle l'envers de son décor, il met en scène la création littéraire et artistique qui se raconte elle-même, par le biais du personnage-créateur qui narre son expérience :

Dans une période dramaturgique où les questions sociales sont moins à l'honneur, les théâtres intimes (selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac) ou plus précisément les *territoires* intimes (d'après celle de Jean-Pierre Ryngaert) deviennent le lieu d'exploitation par excellence pour les auteurs (Andrès et Riendeau, 1997, p. 214).

Ces théâtres ou territoires intimes sont propices aux jeux métafictionnels, qui produisent « un théâtre en introspection, [lequel] conjugue la création d'un univers fictif et son commentaire voire sa déconstruction » (Huffman, dans Lafon, 2001, p. 73). Ainsi, la romanisation du théâtre des années 1980, portée par une intertextualité foisonnante, se fait sous le signe d'une création dont l'image est réfléchie dans un miroir déformé qui produit, à la différence de la dramaturgie de l'époque précédente, un effet d'étrangeté :

[...] un théâtre qui emploie des stratégies intertextuelles porte en lui non seulement son double, mais aussi les signes de ce dernier. Cela n'implique pas nécessairement qu'il s'agisse d'une citation somme toute académique ou polie. Au contraire, la parole citée est réifiée, trafiquée en un discours qui veut lui donner, lui fabriquer un nouveau sens. (Huffman, dans Lafon, 2001, p. 74).

3.2 Le plagiat dans le théâtre de Normand Chaurette

Qu'il s'agisse d'un roman, d'une lettre ou d'une pièce de théâtre, la présence d'un autre texte dans les pièces de Normand Chaurette n'est plus à démontrer. Celui-ci se fait souvent le prétexte, pour ne pas dire l'origine, de l'action dramatique. Comme l'affirme Jean-Cléo Godin,

L'« idée » initiale, jamais apparente, n'est que prétexte à l'engendrement d'un texte qui bouscule toutes les conventions du théâtre et se nourrit d'une intertextualité étonnante. Elle l'amène à évoquer et à convoquer une multitude d'auteurs qui, après Nelligan, seront également étrangers — Duras, Ibsen, O'Neill, Shakespeare, Verdi — quand ils ne sont pas savamment inventés, tels le peintre Hector Joyeux [dans *La Société de Métis*] ou la romancière Martina North dans *Le Passage de l'Indiana* (Godin, dans Lafon, 2001, p. 5).

Notre analyse n'a pas pour but de suivre les interminables chemins intertextuels empruntés par l'œuvre de Chaurette, mais bien d'examiner ce que cette pratique convoque en termes de procédés d'écriture, lesquels produisent ce que l'on convient ici d'appeler une esthétique du plagiat. Celle-ci doit être replacée dans la perspective d'une dramaturgie faisant appel à la musicalité comme système d'organisation de la parole des personnages et de conduite de la fable dramatique. Au premier chef, la répétition, la polyphonie, les effets de choralité seront

mis en lumière pour bien comprendre ce qui, dans les trois textes choisis, crée un environnement où les mots semblent circuler dans une vaste chambre d'échos qui a pour effet de brouiller la source des énoncés en même temps que de démultiplier les niveaux de compréhension. Dans l'ordre, cette étude aborde, sous l'angle de l'esthétique du plagiat, *Le Passage de l'Indiana*, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Chacun de ces textes met en scène des personnages qui, en raison de ce système musical, « perdent peu à peu le sens de leur unicité » (Riendeau et Lesage, 2000, p. 429), et ainsi invitent le lecteur à questionner leur identité. Si l'on ajoute à cela que ces personnages sont, par ailleurs, des incarnations de la fonction créatrice, on comprendra l'intérêt qu'ils représentent dans la perspective d'une réflexion sur le plagiat littéraire. Cette thématique, chez Chaurette, repose essentiellement sur un paradoxe. Si plusieurs textes en effet renvoient à l'image de l'auteur « Tout-Puissant », d'autres, ou parfois les mêmes, traduisent une réalité où création rime avec aliénation et où l'auteur risque l'altération de son être¹⁵. Que ce soit par la représentation d'une auteure dépossédée du passage d'un de ses romans, de l'auteur d'une lettre décédée ou celui d'une pièce de théâtre devenu fou et interné, la figure du créateur chaurettien en est une qui semble se dissoudre sous nos yeux. Empruntant au plagiat des procédés — la répétition, la redite ou l'imitation, voire la mise en abyme, mais aussi le pillage d'extraits appartenant à autrui et le vol d'identité — mais aussi les ressorts de ses intrigues, Chaurette déconstruit la conception romantique du créateur.

3.2.1 *Le Passage de l'Indiana*

Par sa thématique et sa structure formelle, *Le Passage de l'Indiana* concrétise un thème qui obsède Normand Chaurette depuis ses débuts. En effet, cette pièce constitue la représentation parfaite du plagiat et de ses conséquences. Comme l'affirme Hélène Jacques,

La situation de départ, le plagiat de 83 lignes du roman de Martina North, écrivaine établie, par le jeune Éric Mahoney, est développée par leurs éditeurs à la manière d'une enquête policière — comme la plupart des pièces de Chaurette — mais, par un jeu de répétitions des mêmes répliques, l'enquête tourne constamment sur elle-même, régresse plutôt que de progresser vers le dénouement attendu. La temporalité circulaire que produisent les incessants retours de répliques et de motifs (thèmes et situations) implique

¹⁵ Tout comme *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin.

la déconstruction de la fable, qui avance en reculant, qui noue sans cesse les mêmes boucles (Jacques, 2001, p. 141).

Toujours selon Jacques,

L'organisation structurelle du *Passage de l'Indiana* fonctionne sur le mode de la répétition, ce système relationnel est d'emblée apparent dès une première lecture du texte. Chaurette sollicite la mémoire du récepteur lorsqu'il répète certaines répliques, certains motifs, mais également en inscrivant à même le tissu du texte, à notre insu¹⁶, des citations d'auteurs connus, comme Poe et Rilke (Jacques, 2001, p. 146).

Aussi bien dire que le plagiat y est omniprésent. Tout d'abord, le texte commence avec la lecture du *passage* plagié, y compris les signes de ponctuation qui feront d'ailleurs l'objet d'un commentaire. Rien n'est laissé au hasard ; tout est examiné à la loupe. Si le sujet même de la pièce est le plagiat, il apparaît aussi présent dans le déroulement de l'action. Tous les personnages, à un moment ou à un autre, vont consciemment ou inconsciemment commettre un plagiat. Un exemple : lorsque l'éditeur Frank Caroubier demande à l'éditrice Dawn Grisanti ce qu'elle pense de son protégé, il lui répond :

FRANK CAROUBIER : [...] Vous me répétez mot à mot cette ânerie que vous avez écrite au dos de la jaquette. Où j'ai surpris d'ailleurs un accent circonflexe litigieux sur, attendez...

[...]

FRANK CAROUBIER : [...] Au reste, j'ai retrouvé ce texte mot à mot au dos d'un recueil de nouvelles d'Andrew Edmitt que nous avons fait paraître l'an dernier, où une malencontreuse erreur, faute de correction, avait été signalée par le critique de l'*Étendard*.

DAWN GRISANTI : C'est un compilateur de coquilles.

FRANK CAROUBIER : Une erreur d'orthographe n'est pas une coquille.

DAWN GRISANTI : Où voulez-vous en venir ?

FRANK CAROUBIER : Au fait qu'en copiant le texte, vous avez aussi copié l'erreur.

DAWN GRISANTI : Vous transmettez mes excuses à l'auteur.

FRANK CAROUBIER : J'en suis l'auteur.

DAWN GRISANTI : Mais vous venez de dire que ce texte est une ânerie.

FRANK CAROUBIER : Toute chose reproduite est une ânerie.

DAWN GRISANTI : Que faites-vous de l'école flamande ? Tous ces élèves qui ont copié les maîtres ? Et Liszt après Paganini ? Le *Dies Irae* est donc une ânerie ? Les pirates de Maria Callas, ça, des âneries ? Et les cantates de Zobrovika, copies, conformes de Zimoviev ? Et le théâtre qu'on joue le soir et qu'on rejoue le lendemain ? Jules César ? Othello ? Et Hamlet ? (Chaurette, 1996, p. 14-15).

¹⁶ En effet, le texte est si bien ficelé qu'il est pratiquement impossible de retracer les traces d'intertextes dans la pièce, à moins de connaître parfaitement l'œuvre de Poe ou de Rilke. Chaurette fait preuve, jusque dans les moindres détails, d'une maîtrise parfaite du pillage littéraire.

Ce dialogue fait plus que thématiser le plagiat ; l'on pourrait dire que le texte en fait son principe générateur. Tout au long du récit, il y a des répétitions de toutes sortes qui produisent différents effets. Ainsi, lorsque Grisanti demande à Mahoney ce qu'il ressent face aux accusations de plagiat qui pèsent sur lui, ce dernier répond :

ERIC MAHONEY. Une certaine fierté. Si l'on comparait l'œuvre d'un étudiant en musique à celle d'un Zimoviev ou d'un Zobrovika, il en serait flatté, non ? (Chaurette, 1996, p. 24).

Mahoney reprend exactement le même exemple que son editrice pour justifier son geste. Comme l'affirme Marie-Christine Lesage : « [l]es mêmes arguments réitérés par Mahoney et Grisanti, à des endroits différents du texte, créent un effet de répétition qui renvoie, par analogie, au principe même du plagiat : la reprise de ce qui a déjà été écrit ou dit » (Lesage, 2000, p. 488). Ces procédés produisent parfois un effet d'écho. Par exemple, un tableau se termine sur une certaine phrase, et le tableau suivant commence avec les mêmes mots :

5 décembre

[...] ERIC MAHONEY. [...] nous verrons tout, les bouteilles de vin, les étiquettes, les robes du soir, tout, nous verrons tout, tout ! tout ! tout !

6 décembre

DAWN GRISANTI. Tout ! tout ! tout ! Tout ce que j'ai bâti. [...] (Chaurette, 1996, p. 22-23)

Il y a ici un jeu de miroir, une continuité, une réponse. Selon Lesage toujours, ces procédés de répétition « qui traverse[nt] toute la pièce de diverses manières, génère[nt] un constant sentiment de déjà entendu, qui renvoie à l'impression de déjà lu, décrite par North, lorsqu'elle explique la sensation ressentie lors de la découverte du fragment plagié au cœur du roman de Mahoney [...] » (Lesage, 2000, p. 489).

MARTINA NORTH. [...] Machinalement, j'ai fait un trait au crayon dans la marge. Je ne savais trop ce qui m'agaçait, j'étais encore sous l'emprise des premiers chapitres. Comprenez que ce passage s'intègre parfaitement dans l'ensemble, sans aucune forme d'entorse, sans la moindre aspérité. Vous avez l'impression de glisser dans un rêve que vous avez déjà fait, et c'est à se demander par quel miracle il ressurgit là sous vos yeux, au beau milieu d'un récit que vous lisez par hasard. Vous vous sentez malgré tout, comment dire, délicieusement transportée. Vous pensez que l'auteur utilise un procédé de répétition, vous vous demandez si ce n'est pas le début du livre qui recommence. Puis, subrepticement, un mot vous frappe, comme une sorte de référence indue, un repli de votre ego vous avertit, mais c'est encore au stade de l'impression, votre propre sensibilité vous révèle mentalement que vous auriez pu écrire la même chose (Chaurette, 1996, p. 28).

Une même impression est évoquée dans une réplique d'Éric Mahoney :

ÉRIC MAHONEY. Trop de questions et trop de doutes. Nos livres sont des proies, et nos réalités, indifféremment pures face à ce « Trop », hésitent, privées d'armes. Sommes-nous venus « Trop » tôt, ou « Trop » tard ? À moins que nous ne soyons arrivés « Trop » à l'heure ? (Chaurette, 1996, p. 17).

En plus de produire un écho avec la réplique de Martina North : « [...] Peut-être aviez-vous oublié notre rendez-vous ? Suis-je venu « Trop » tôt, ou « Trop » tard ? À moins que je ne sois « Trop » à l'heure ? » (Chaurette, 1996, p. 82), celle de Mahoney renvoie également à une citation de La Bruyère¹⁷.

En mettant en scène le thème du plagiat, Normand Chaurette problématise le concept même de la création. Avec ce sentiment de déjà-lu ou de déjà-écrit, dont parle North, « Chaurette explicite le procédé formel de sa propre pièce, qui consiste à faire redire les mêmes paroles à différents personnages, de façon à créer, chez le récepteur, une vague impression de répétition caractéristique du plagiat » (Lesage, 2000, p. 489). De cette façon, « [l]e dramaturge défend donc la thèse avancée par le personnage d'Éric Mahoney, que l'on accuse de plagiat, selon laquelle toute littérature est citation » (Jacques, 2001, p. 146) :

ERIC MAHONEY. « Avec les funérailles il faut abandonner le deuil, quand nos cœurs seraient remplis de toutes les larmes que la lune contient dans son plein. » Qui a écrit cela ? En fait, cette phrase existe dans un roman publié récemment chez Elmers, mais je me suis souvenu que ce passage existait aussi dans un long poème de Harrison Lester, qui se trouvait mot à mot chez Andrew Edmitt, lequel l'avait lu chez Augustin Moser, qui le tenait de Byron, et l'on sait que Byron l'avait emprunté à Southampton qui l'avait volé à Shakespeare qui le tenait d'Aristote, qui avait copié Hénoc, qui lui-même l'avait lu dans l'Ancien Testament. Or aucun de ces auteurs n'a été cité en justice pour avoir repris les mêmes mots d'un siècle à l'autre (Chaurette, 1996, p. 26-27).

En plus d'être un véritable discours sur le plagiat, cette réplique fait vraisemblablement référence à Charles Nodier, un des premiers à avoir recensé la liste de toutes les formes de plagiat possibles de même que des plagiaires soupçonnés :

Et vous voulez que moi, plagiaire des plagiaires de Sterne –
 Qui fut plagiaire de Swift –
 Qui fut plagiaire de Wilkins –

¹⁷ N'y a-t-il pas un rapprochement à faire avec : « Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes qui pensent », (La Bruyère, 1975) ? S'il n'y en a pas, il y a toutefois une étrange similitude entre les deux.

Qui fut plagiaire de Cyrano –
 Qui fut plagiaire de Reboul –
 Qui fut plagiaire de Guillaume des Autels –
 Qui fut plagiaire de Rabelais –
 Qui fut plagiaire de Morus –
 Qui fut plagiaire d'Érasme –
 Qui fut plagiaire de Lucien – ou de Lucius de Patras – ou d'Apulée – car on
 ne sait lequel des trois a été volé par les deux autres, et je ne me suis jamais soucié de le
 savoir...

Vous voudriez, je le répète, que j'inventasse la forme et le fond d'un livre! le ciel me soit
 en aide! Condillac dit quelque part qu'il seroit plus aisé de créer un monde que de créer
 une idée.

Et c'est l'opinion de Polydore, Virgile et de Bruscombille (Nodier, 1830, p. 26-27).

Ce que Charles Nodier tente de démontrer, à la suite de La Bruyère, c'est que si tout est déjà
 dit il n'y a pas d'écrits qui appartiennent en propre à un auteur. Le plagiat soulève ultimement
 cette question de la propriété de l'auteur qui, vu sous l'angle de l'espace commun de la
 littérature, ne se définit plus par la nécessité de l'originalité.

Puisque tout appartient à tous, l'auteur devient alors multiple ; c'est ainsi que Chaurette
 le représente dans *Le Passage de l'Indiana*, mais également dans *Provincetown Playhouse*,
 qui use de la figure du double. Dans *Le Passage*, la structure est construite sur des effets de
 miroir créés par le reflet des personnages. D'un côté, il y a les deux éditeurs, de l'autre les
 deux auteurs. De même, on y rencontre deux hommes et deux femmes, deux jeunes gens et
 deux plus âgés. Chacun, répétant le discours des autres, renoncent à une part de son
 individualité, si bien qu'il est difficile de savoir s'il est l'auteur de ses propres paroles. De ce
 fait, les répliques s'embrouillent jusqu'au dénouement de la pièce où le véritable auteur du
 livre de Mahoney, et par le fait même le plagiaire, est dévoilé. Mais avant d'en arriver à ces
 conclusions, l'enquête donne l'impression de se perdre dans les méandres de la répétition, du
 plagiat et du vol. Martina North raconte les conséquences que peut avoir le plagiat chez un
 auteur qui en est victime :

MARTINA NORTH : J'aurais préféré qu'il entre chez moi et qu'il brise tout ce que je
 possède. Là au moins on aurait parlé de pillage, de vandalisme, de violence.

[...]

MARTINA NORTH : [...] Personne ne peut comprendre l'effroi que je ressens devant la
 prise de possession par autrui d'un travail qui est issu de moi-même, de mon entité
 psychique et de mon âme (Chaurette, 1996, p. 31).

Pour North, le vol littéraire s'apparente à un vol d'identité au sens où c'est l'âme elle-même qui est dérobée. Il y est même question de meurtre (Chaurette, 1996, p. 31). Mais la mort de l'auteur n'est pas seulement thématisée dans l'œuvre de Chaurette. Tout se passe comme si celle-ci devenait la scène répétée d'une exécution et que le lecteur en observait lui-même les conséquences dans l'absence de ce point de vue unique qui généralement organise la lecture (et l'interprétation) d'un texte.

3.2.2 *Fragments d'une lettre d'adieu*

Si le plagiat dans *Le Passage de l'Indiana* se manifeste par la représentation formelle et thématique de ce procédé littéraire, dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, il s'exprime par les jeux de miroirs que produit le discours des personnages.

D'entrée de jeu, le titre annonce la lecture d'une lettre ou, du moins, de morceaux d'une lettre, par différents personnages. L'importance du texte est également soulignée comme en témoigne la didascalie d'ouverture :

Sur la table, des papiers, des crayons, des loupes, des verres d'eau. Mais surtout des rapports. Une quantité de rapports. Des tonnes de rapports. Les géologues ont cela à portée de la main : des documents, des choses écrites. Des preuves. Ils vont lire (Chaurette, 2000, p. 7).

Ces rapports racontent les événements et les circonstances qui ont mené à la mort du géologue et chef d'expédition, Anthony van Saikin. Chaurette introduit ici la mise en scène de la lecture, un acte à la base individuel et invisible, à la différence de l'écriture qui accède à la visibilité notamment par les nombreuses traces qu'elle laisse. Voilà une œuvre qui explore l'idée de la mémoire du lecteur qui, parcourant les lignes d'un texte, se laisse imprégner par ce qu'il a lu. Chacun des géologues des *Fragments* relate ainsi sa version des faits. Malgré quelques variations dans les discours, la plupart des témoignages convergent. Cela va de soi, puisque chacun raconte le même événement. Toutefois, l'intérêt de ceux-ci réside dans le fait que pour dire cet événement chacun utilise à peu près toujours les mêmes mots, pratiquement dans le même ordre. Comme dans *Le Passage de l'Indiana*, rares sont les moments où un personnage répète les mots d'un autre en mentionnant sa source. Il y a appropriation des discours. Ces répétitions produisent un effet de déjà-dit, de déjà-lu, qui s'apparente, encore, à celui du plagiat. Ainsi, chacun des monologues fait état de ce qui s'est passé durant

l'expédition, apportant ici et là quelques précisions, mais les personnages, reprenant les formulations des uns et des autres, n'ont pas de discours propres qui les caractérisent et les individualisent.

Il en va de même pour les fragments de la lettre d'adieu de Tony van Saikin qui ne forment pas, une fois mis bout à bout, un véritable discours. Les géologues s'entendent pour dire qu'il y a huit fragments, comme le précise le personnage de Ralph Peterson :

RALPH PERTERSON. [...] Monsieur le président, messieurs les géologues, madame, à la dernière page de mon rapport, vous trouverez une copie des fragments de la lettre d'adieu de Toni van Saikin. Cinq d'entre eux sont illisibles. [...] les fragments lisibles, qui sont au nombre de trois pour un total de huit, disent avec à peu près les mêmes mots à peu près les mêmes choses (Chaurette, 2000, p. 15).

A l'instar de ce qu'on peut observer dans *Le Passage de l'Indiana*, il y a ici un jeu de miroir, un écho, entre la pièce de Chaurette et le texte qui est mis en scène. Dans le cas présent, les fragments de la lettre de van Saikin et les rapports lus par les personnages procèdent de la même manière. Le message de la lettre est seulement perceptible par l'interprétation qu'en font les géologues, parce qu'en soi les fragments de la lettre ne disent rien :

Quand vous lirez ces lignes, dans cet endroit perdu du monde...

Quand vous lirez ces lignes, sur ce rivage loin de tous repères... sur le bord de ce fleuve...

Quand vous aurez parcouru ces lignes... (Chaurette, 2000, p. 12)

Ces trois fragments n'offrent pas d'explication à la mort de van Saikin. Les géologues arrivent à la même conclusion qui relève au mieux d'un raisonnement tautologique : « Il avait résolu de mourir » (Chaurette, 2000, p. 28). Ils parlent abondamment du déroulement de l'expédition, des problèmes qu'ils ont rencontrés, mais lorsqu'il s'agit de faire la lumière sur la mort de van Saikin, tous demeurent vagues et certains se contredisent. Le président de la commission, Nikols Ostwald, témoigne de ce constat :

NIKOLS OSTWALD. C'est noté. Mais ce n'est pas suffisant. Sur le bris du module, j'ai plus d'information qu'il n'en faut pour remplir le dossier. Vous avez amplement parlé des conditions défavorables, j'ai retenu l'essentiel. Les pluies, les inondations, autres points sur lesquels tout le monde s'entend. Mais à la question « Pourquoi Toni van Saikin a-t-il trouvé la mort au cours de l'expédition ? » vous répondez et je cite : « Il avait résolu de mourir. » Messieurs, j'aimerais que vous alliez plus loin (Chaurette, 2000, p. 28).

Mais les géologues en sont incapables. Tous répètent l'échec de l'expédition et aucun ne peut élucider la mort de Toni van Saikin. Ils sont très précis quant aux informations techniques, mais lorsqu'il s'agit de parler de la vie d'un homme, les mots leur manquent.

Les géologues se répètent sans cesse en utilisant les mêmes formules (« Monsieur le président, messieurs les géologues, madame ») lorsqu'ils s'adressent à la Commission. Cela démontre une impersonnalité dans les discours, des usages convenus qui témoignent du cadre formel dans lequel ont lieu les délibérations. Ils parlent des fragments de la lettre qu'ils ont mis à la fin de leur rapport :

LLOYDS MACURDY. J'ai mis les fragments de la lettre d'adieu de Toni van Saikin en annexe dans le rapport de l'expédition [...] (Chaurette, 2000, p. 9).

JASON CASSILLY. [...] Vous trouverez en annexe de ce rapport les fragments d'une lettre d'adieu de Toni van Saikin [...] (Chaurette, 2000, p. 12).

Tous concluent également que l'expédition fut un échec :

LLOYDS MACURDY. On a dit maintes fois que cette expédition a été un échec parce que l'ingénieur Toni van Saikin est mort. Je pense au contraire que Toni van Saikin est mort parce que cette expédition était de toute façon vouée à l'échec. Il le savait, comme nous tous [...] (Chaurette, 2000, p. 11).

JASON CASSILLY. [...] Dès juillet, nous savions tous que cette expédition serait un échec. Mais Toni van Saikin nous disait d'attendre. Il parlait peu sinon. Il écrivait [...] (Chaurette, 2000, p. 13).

Ces jeux de répétition, ces effets de redites, nous plongent tout droit dans l'univers du plagiat. Il s'agit d'un seul et même discours qui est repris par plusieurs dont l'origine est inconnue. Le texte source se trouve alors trahi, pillé, transformé dans les procédures de répétitions et de transpositions illustrées par les discours de chaque scientifique. Tout comme les fragments de la lettre, le texte est morcelé en divers récits qui se ressemblent et freinent l'évolution de l'action dramatique. Celle-ci tourne en boucle et contribue à l'élaboration d'une mise en abyme. L'échange des géologues sur la lettre le montre bien :

DAVID LENOWSKI. Il l'a recommençait sans cesse.
[...]

JASON CASSILLY. On ne peut pas parler de lettre s'il ne l'a jamais complétée. Une lettre ne devient valable qu'à partir du moment où l'on renonce fermement à l'idée de la recommencer.

[...]

RALPH PETERSON. Suivez mon raisonnement. Il la recommençait, donc il ne la finissait jamais [...]

[...]

JASON CASSILLY. Je ne crois pas qu'on puisse parler de lettre. Elle n'est pas signée. Légalement, elle ne vaut rien.

[...]

JASON CASSILLY : Sur quoi se base-t-on ? Ce ne sont que des fragments. Des fragments qui se répètent. Huit fragments qui ne font état que d'une seule phrase. Pour qu'une lettre soit valable, il faut qu'on puisse en lire davantage. Je ne sais pas, moi, disons le deux tiers ! (Chaurette, 2000, p. 36-37).

Cette discussion renvoie directement au texte de Chaurette et en questionne la légitimité ou du moins le sens. Mais ce qu'il faut surtout remarquer, c'est à quel point les quatre géologues restent effacés, sans personnalité. Leur nom respectif leur donne une individualité, mais leurs discours s'emboîtent et n'en forment en réalité qu'un seul. Bien qu'ils soient identifiés comme des entités distinctes, le dialogue produit leur dissolution. Seuls Carla van Saikin, la femme du défunt, et Xu Sojen, géologue appelé sur les lieux après la découverte du corps, semblent avoir une version différente des quatre autres et ainsi arrivent à exposer par leurs paroles une identité sensible. Selon Carla van Saikin,

[...] Ce ne sont pas les mêmes lettres, l'eau efface l'encre, on croira que c'était une seule lettre, longue, pas destinée à moi qui la trouve, mais toujours aux autres [...] (Chaurette, 2000, p. 49).

Ces lettres, car il devait y en avoir plusieurs, lui étaient destinées. Les géologues auraient pris les morceaux qui parlaient d'eux, morceaux qui les compromettaient peut-être, et les auraient cachés. Il est difficile de croire à cette version, car les fragments semblent s'adresser à plus d'une personne : « *Quand vous lirez ses lignes* ». Sojen est le seul à croire que le géologue voulait rester en vie. Comme il le relate,

XU SOJEN. À la lumière des fragments de cette lettre d'adieu, aujourd'hui, je ne saurais dire pourquoi Toni van Saikin désirait tant rester en vie. Bien peu d'hommes dont preuve d'autant de crédulité et d'acharnement pour échapper à la mort et contourner l'inévitable. Ils ne font pourtant qu'irriter le destin. Non, je ne saurais dire pourquoi Toni van Saikin avait à ce point résolu de vivre alors qu'il était si évident qu'il allait mourir, mais je pense que c'était une lettre d'adieu qu'il s'écrivait à lui-même, pour ce jour où il reviendrait peut-être, dans cet endroit perdu du monde, loin de tous les repères sur le bord de ce fleuve, pour y avoir écrit ces lignes...

Pour ce jour où il reviendrait peut-être, dans cet endroit perdu du monde, loin de tous les repères sur le bord de ce fleuve, pour y avoir écrit ces lignes...

Monsieur le président, messieurs les géologues, madame, je vous remercie de votre attention (Chaurette, 2000, p. 54).

La répétition des deux dernières phrases ferme la boucle du texte de Chaurette et réaffirme le principe de circularité du texte et de stagnation du discours.

L'esthétique du plagiat se construit sur ces jeux de répétition et du même coup, met en jeu la figure de l'auteur. La mort de van Saikin témoigne de la dislocation de celle-ci qui est relative au plagiat. Les fragments répétés, de la lettre et des rapports, annulent leur pouvoir d'énonciation puisqu'ils ne disent rien et, par la même occasion, illustrent la difficulté de lire un texte lorsque l'auteur est fuyant, voire absent. Le texte tournant sur lui-même empêche l'évolution de l'action dramatique et remet en cause le statut, voire la fonction de l'auteur¹⁸. Chaurette pose, avec cette pièce, la question de l'intentionnalité, du présupposé d'intention qui induit les effets de lecture. Pour qui Toni van Saikin écrivait-il cette lettre ? Que voulait-il dire ? Les procédés plagiaires mis en valeur dans *Fragments d'une lettre d'adieu* apparaissent comme une des modalités textuelles et thématiques de l'impossibilité du sens lorsqu'il n'y a pas d'auteur défini.

3.2.3 *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*

L'action dramatique de *Provincetown Playhouse* se passe dans un hôpital psychiatrique de Chicago en 1938, où Charles Charles, 38 ans, revit soir après soir la journée du 19 juillet 1919 (jour de ses 19 ans) où il présenta pour la première et unique fois sa pièce « Le Théâtre de l'Immolation ». Pendant qu'ils sont sur scène, les deux acolytes de Charles Charles, Alvan Jensen et Winslow Byron, éventrent de 19 coups de couteau un enfant caché dans un sac. La question qui persiste : « savaient-ils que ce sac contenait un enfant ? » (Chaurette, 1981, p. 26). L'enquête policière dans laquelle Chaurette nous entraîne n'est « qu'un prétexte à la construction d'un étonnant chassé-croisé entre le réel et l'imaginaire [et de] jeux de miroirs insolubles » (Chaurette, 1981, quatrième de couverture), qui se répètent.

Dès le départ, le titre de la pièce se lit comme une énigme à déchiffrer qui met à l'épreuve notre connaissance de l'histoire du théâtre : *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Le Provincetown Playhouse est l'un des endroits les plus importants dans le

¹⁸ Voir la section sur l'auteur dans le présent chapitre.

développement du théâtre moderne américain. Comme l'affirme Jean-Cléo Godin, « [p]our la magie des chiffres, [Chaurette] situe sa pièce en 1919, mais il sait certainement que c'est en 1916 que tout a véritablement commencé, avec la célèbre troupe des Provincetown Players qui, le 28 juillet 1916, y a créé *Bound East for Cardiff* d'Eugene O'Neill » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 113). Le personnage principal de la pièce le dit lui-même :

CHARLES CHARLES 19

Charles Charles, 19 ans. Auteur dramatique et comédien. Je suis l'un des acteurs les plus prometteurs de la Nouvelle-Angleterre. Je suis la relève. J'ai étudié avec Eugene O'Neill, j'ai fait mes débuts il y a trois ans dans *Bound East for Cardiff*, j'ai 19 ans (Chaurette, 1981, p. 27).

Il y a ici une référence directe à l'auteur dramatique Eugene O'Neill qui a fait ses débuts au Provincetown Playhouse. Ailleurs dans le texte, l'auteur lance toutefois le lecteur sur d'autres pistes, celles d'Ibsen, de Strindberg et de Duras (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 115). C'est dire que l'on assiste à un tissage d'œuvres et d'événements qui se répondent et s'éclairent mutuellement comme dans la matière même du texte qui donne à lire trois niveaux de textualité. Selon Riendeau :

Il y existe trois pièces de théâtre identifiables. La première est celle racontée par Charles Charles 38 aux tableaux 1, 7, 10 et 19 ; la deuxième contient les tableaux 2 à 5 et 11 à 18 et reconstruit les événements entourant le procès ; la troisième, qui comprend les tableaux 6 et 8, est celle où l'on assiste à la pièce écrite par Charles Charles, le « Théâtre de l'immolation de la beauté » ; enfin, le tableau 9 consiste en une sorte de pause et appartient littéralement aux trois pièces (Riendeau, 1997a, p. 69).

Ces fragments, qui intègrent différents points de vue et qui se répètent constamment, « prennent la forme d'une mise en abyme ou d'autres procédés autotextuels (autocitation, résumé) [...] » (Riendeau, 1997a, p. 71) et renvoient directement à une esthétique du plagiat. Chaurette utilise ces procédés de répétition et de mises en abyme qui apportent, une fois de plus, cet effet de déjà-dit, de déjà-lu, caractéristiques de son écriture. Les va-et-vient entre les différents niveaux de fiction illustrent ce travail de l'auteur plagiaire qui pille les autres textes et brouille les frontières qui les séparent du sien provoquant cet effet de boucle perpétuelle, de répétition et de jeux de miroirs. L'exemple qui suit montre bien ce « motif du double » dont parlent Riendeau et Lesage :

Charles Charles 38 et Charles Charles 19 disent simultanément :

CHARLES CHARLES 19

La scène se passe au Provincetown Playhouse, le 19 juillet, 1919, un soir de pleine lune, j'ai 19 ans.

CHARLES CHARLES 38

La scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard.

CHARLES CHARLES 19

J'ai 19 ans.

CHARLES CHARLES 38

Soit dix-neuf ans plus tard (Chaurette, 1981, p. 28).

Les deux personnages, qui sont en fait le même à deux âges différents, parlent en même temps, comme dans le reflet d'un miroir déformant. Il y a évidemment un dédoublement de personnalité autant que de noms. Charles Charles n'a qu'un prénom qui se répète, qui se plagie, de même qu'un double qui a le double de son âge.

En plus de ce dédoublement de personnage, bon nombre de répétitions renvoient à ce tourbillon plagiaire. Par exemple, les didascalies du début de la pièce sont reprises incessamment tout au long, et parfois deviennent même la réplique des personnages. Au début du texte, après la liste des personnages, la description du décor se lit comme suit :

DÉCOR

Une table sur laquelle on a déposé un sac et des couteaux. / La pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38. Dans cette tête, le décor représente la mer un soir de pleine lune. / Odeur de sel et de poisson frais. / Bruit d'un harmonica, bruit des vagues (Chaurette, 1981, p. 24).

La pièce commence et le personnage de Charles Charles 38 dit :

CHARLES CHARLES 38

Odeurs de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues. Projecteur sur trois garçons [...] (Chaurette, 1981, p. 25).

En plus de répéter les didascalies du début, la pièce elle-même recommence sans cesse, autant dans la forme que dans le contenu. Effectivement, Charles Charles reprend le début de la pièce pour toute sorte de raisons. Tout d'abord parce que le sac n'est pas bien éclairé :

CHARLES CHARLES 38

Non, attendez !... Il faut recommencer... le sac ! le sac ! Le sac n'est pas éclairé ! Comment voulez-vous que les gens comprennent l'importance du sac s'il n'est pas éclairé ! Je me mets dans la peau d'un spectateur moyen, eh bien je ne comprends rien ! (Chaurette, 1981, p. 55).

Ensuite à cause de l'interprétation des comédiens :

CHARLES CHARLES 38

Non, non, décidément, il faut recommencer. Ça manque d'atmosphère, de ferveur ! Moi, occire ! C'est un cri, c'est un déchirement. Pas un marmonnement. Re commençons depuis le début.

WINSLOW

Depuis le début ?

CHARLES CHARLES 38

Cette pièce n'a qu'un début ! Silence ! On recommence ! (Chaurette, 1981, p. 57).

Puis, à cause de l'arrivée d'un retardataire :

CHARLES CHARLES 38

Le succès de la pièce était compromis ! A fallu tout recommencer. Sans quoi ç'aurait été impossible de continuer. Imaginez-vous... vous être l'auteur, vous jouez le rôle principal, et vous avez beau vous concentrer, vous savez, c'en est une idée fixe, vous savez qu'il y a quelqu'un dans la salle qui comprend pas un mot de ce que vous dites parce qu'il a manqué le début, alors il a fallu tout recommencer, à cause de lui, tout recommencer depuis le début ! (Chaurette, 1981, p. 65).

Le drame de Charles Charles se répercute dans la forme de l'œuvre de Chaurette. « Le Théâtre de l'Immolation » comporte 19 tableaux, tout comme *Provincetown Playhouse*. Lorsque Charles Charles parle du contenu de sa pièce, de ses tableaux, ceux-ci correspondent exactement à ceux de la pièce de Chaurette :

CHARLES CHARLES 38

[...] Au septième tableau, la salle se viderait, ça allait de soi... (Chaurette, 1981, tableau 7, p. 59).

CHARLES CHARLES 38

Puis au dixième tableau, il est arrivé un autre retardataire. Puis un autre encore... à chaque fois il fallait recommencer la pièce depuis le début (Chaurette, 1981, tableau 10, p. 71).

Ici, l'auteur raconte de quelles façons son texte est construit, quels effets a celui-ci sur les spectateurs (lecteurs). En doublant les effets d'écriture, en dévoilant les mécanismes de création et en passant d'un niveau de fiction à l'autre, Chaurette explique les fonctionnements du plagiat. Ces effets de répétitions n'apportent rien de nouveau au récit, mais dévoilent le processus de création et produisent un métadiscours sur le théâtre. Charles Charles apporte des variantes à son texte¹⁹. Chaque premier jeudi du mois, il remplace le sac par autre chose :

¹⁹ Comme Chaurette qui ajoute des variantes à sa pièce dans la version publiée de 1981.

un lapin, un tracteur, etc. Ces modifications peuvent être rattachées à celles qu'apporte le plagiaire en important un texte dans un autre, en cherchant à dissimuler les marques de son forfait. À cela s'ajoute que dès qu'il y a modifications et déplacement vers un nouveau contexte, il y a forcément changement dans le sens des énoncés et donc de la réalité qu'ils recouvrent.

Cela implique, aussi paradoxal que cela puisse paraître, que l'œuvre de Chaurette soit le résultat d'une action auctoriale très affirmée. Collage, pillage, répétition, découpage : si l'auteur chaurettien est en voie de disparition, il ne fait pas moins de l'espace d'écriture un chantier d'une expérience concrète. Il n'empêche que dans l'œuvre, comme on le constate, cet auteur adopte des traits plutôt flous et ambigus. *Le Passage de l'Indiana* raconte l'histoire d'une auteure dépossédée de son bien qui, par conséquent, se sent dépouillée de son identité. Ce texte remet en cause la question de la propriété littéraire et amène à l'ordre du jour celle des influences. Chaurette problématise ainsi l'originalité de la création littéraire. Quant à *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, le personnage central, l'auteur de la lettre en question, se caractérise par son absence. Quant aux autres personnages qui tentent d'expliquer le mystère de sa disparition, ils n'ont aucune personnalité distincte et se fondent dans un discours neutre et quasi homogène. En résulte une image de l'auteur disloquée, déficiente, qui propose une réflexion sur sa fonction, son présumé d'intention ainsi que sur l'origine de tout discours. Enfin, dans *Provincetown Playhouse, 19 juillet 1919, j'avais 19 ans*, le personnage principal, auteur et comédien, est qualifié de fou. Il se dédouble et parle avec des « morts ». L'identité des personnages est ici questionnée par le biais d'une métaphore où la création d'une œuvre devient un espace de création identitaire.

Les jeux de miroirs, les procédés de répétition et de mises en abyme permettent de conclure à une véritable esthétique propre à Normand Chaurette. Celle-ci use du plagiat comme moteur de l'écriture dramaturgique qui engage une réflexion sur la création. Suivant Riendeau, il est possible de dire que les textes « procèdent minutieusement à un déplacement d'une série de notions qu'il devient impossible de tenir pour acquis : le sens, la vérité, les valeurs et, avant toute chose, l'œuvre littéraire elle-même » (Riendeau, 1997a, p. 151). À cette énumération nous pourrions ajouter la figure de l'auteur et son identité. Pour Chaurette, l'auteur n'est pas seulement celui qui écrit des livres mais, au niveau ontologique, celui qui

prend la parole, celui dont l'identité se fonde sur le dire. Lorsque le discours est porté par une multiplicité de voix, l'identité ne peut qu'être trouble.

3.3 La perte et le vol d'identité

Le plagiat, lorsqu'il est abordé sous différents angles, expose l'étendue de ses possibilités et ne doit pas être considéré comme un délit. En effet, « [i]l y a deux manières de dire que le plagiat n'est pas un problème : ne l'apercevoir nulle part ; affirmer qu'il est partout » (Schneider, 1985, p. 29). De cette façon, il devient difficilement condamnable. Selon le psychanalyste Michel Schneider,

Une autre manière de résoudre le plagiat est de dire que tout n'est que plagiat, rien n'étant jamais dit pour la première fois. On parle alors d'intertextualité pour n'être pas désobligeant envers les plagiaires, et de communisme des idées, pour ne pas qualifier le psittacisme intellectuel. Euphémisations courtoises qui masquent l'essentiel, la pensée est une prise et l'écriture, un pillage (Schneider, 1985, p. 30).

C'est dire que rien ne surgit du néant, à plus forte raison une identité ou une œuvre. Dans cette optique, comment l'auteur peut-il être pensé au cœur de l'œuvre de création ? Si un livre est construit à partir de bribes d'autres livres, de paroles attrapées au vol dans le quotidien, l'auteur qui « emprunte » ces passages en a-t-il l'autorité ? Et ces auteurs qui répètent, formés à partir des autres, ont-ils une identité qui leur est propre ? La fonction d'auteur a grandement évolué à travers le temps, mais le 20^e siècle marque son devenir à l'enseigne de la fragilité.

3.3.1 L'auteur

L'idée d'auteur n'a pas toujours existé. Elle a émergé tranquillement au cours des siècles avant de s'ancrer, telle qu'elle est conçue aujourd'hui, entre l'époque des Lumières et le Romantisme. Comme le résume Antoine Compagnon,

La notion d'auteur n'existait ni en Grèce ni au Moyen Âge, où l'autorité émanait des dieux ou de Dieu. La Renaissance et l'imprimerie l'ont vue apparaître bien avant qu'elle fût reconnue en droit. La légitimité et l'autorité individuelles de l'auteur sont des idées modernes, idées peut-être éphémères, puisqu'elles furent menacées dès le XIX^e siècle par l'industrialisation de la littérature et la montée en puissance des grands éditeurs, au moment même où le statut symbolique de l'auteur atteignait pourtant son sommet. Et la notion d'auteur, on l'a signalée, a été déconstruite de manière répétée au cours et surtout à

la fin du XX^e siècle. Au-delà de sa légitimité philosophique, elle a acquis un statut juridique depuis la fin du XVIII^e siècle [...] (Compagnon, 2008).

Pour retracer l'évolution du concept, il faut revenir à l'origine étymologique du mot « auteur », soit *auctor*. Dans différents dictionnaires latins, comme le Gaffiot, le mot *auctor* signifie « celui qui augmente, qui fait avancer (progresser) » (Gaffiot, 1934, p. 184), puisque son travail consiste à amplifier les histoires des ancêtres. Mais selon Compagnon, « [s]i les notions de *auctor* et de *auctoritas* (les *auctoritates*, ce seront plus tard les extraits des auteurs, c'est-à-dire des écrivains autorisés) se concilient mal avec le sens "augmenter" qui est celui de *augeo*, c'est sans doute que le sens premier de ce verbe n'était pas celui-là » (Compagnon, 2008). En effet,

Si *auctor* ne peut dériver vraisemblablement du sens faible de « augmenter » de *augeo*, le sens profond et essentiel du verbe reste toutefois dans l'ombre. *Augeo* se traduit par « augmenter » en latin classique, mais non au début de la tradition. Le sens classique, courant de « augmenter », c'est « accroître ce qui existe déjà ». Or *augeo*, dans ses emplois anciens, indique non le fait d'accroître, mais l'acte de produire hors de son propre sein, l'acte créateur qui fait surgir, qui est le privilège des dieux et des forces naturelles, non des hommes (Compagnon, 2008).

Ainsi, « promouvoir » serait le vrai sens de *augeo*. Mais *auctor* peut aussi rejoindre ce sens puisque « l'*auctor* est celui qui "promeut", qui prend une initiative, qui est le premier à produire quelque activité, celui qui fonde, qui garantit, et finalement l'"auteur" (*sic*) » (Compagnon, 2008). Puis, Compagnon poursuit :

l'*auctor* deviendra « celui qui se porte garant de l'œuvre ». Le dérivé *auctoritas* fait de l'auteur « celui qui par son œuvre détient l'autorité », désignant un lien de responsabilité avec l'œuvre, ou avec le sens de l'œuvre. Au Moyen Âge le terme *auctor* dénote celui qui est à la fois écrivain et autorité, l'écrivain qui est non seulement lu mais respecté et cru : tout écrivain n'est pas auteur (Compagnon, 2008).

Enfin, le concept d'auteur se fixe dans le *Trésor de la langue française* où deux sens émergent :

« I. Celui ou celle qui est la cause première ou principale d'une chose. Synon. *créateur, instigateur, inventeur, responsable*. II. Domaine des *arts*, des *sc.* et des *lettres*. Celui ou celle qui, par occasion ou par profession, écrit un ouvrage ou produit une œuvre de caractère artistique » (Compagnon, 2008).

Mais l'évolution du concept d'auteur ne témoigne pas de toutes les subtilités reliées à ce dernier. Par exemple, au Moyen Âge, il y avait quatre façons d'écrire un livre ou, du moins,

quatre rôles distinctifs. Il y avait le *scriptor* qui copiait mot à mot ceux des autres sans rien changer ; le *compiler* rassemblait les mots des autres en un tout sans rien ajouter ; le *commentator* écrivait sur les mots des autres ses propres mots, mais seulement dans le but d'éclaircir les propos déjà dit ; puis, l'*auctor* écrivait en majeure partie ses mots, se servant des mots des autres seulement pour venir corroborer les siens (Compagnon, 2008). Puis, la Renaissance, avec l'arrivée de l'imprimerie et la diffusion élargie des livres, repositionne la fonction d'auteur. Bien que celui-ci soit encore le « porte-parole » de Dieu,

Avec Montaigne, il n'est pas excessif de dire que la notion d'auteur a été profondément bouleversée. On a commencé par un mot ambigu, désignant à la fois l'altérité des emprunts et la propriété de l'écriture de soi, avant que la tension entre le même et l'autre ne soit résolue dans « Sur des vers de Virgile », où il apparaît que, parfois, pour dire le plus intime, rien n'est plus authentique que la citation. « Les autres... Les auteurs » : Montaigne joue souvent sur la paronomase entre autorité et altérité. En face : « moy le premier... comme Michel de Montaigne ». Les *Essais* substituent à l'altérité et à l'autorité des auteurs une présence de soi à soi, une plénitude existentielle dans le présent de l'écriture : « Les autres forment l'homme ; je le recite. » À la tension de l'allégorie et de l'auteur, de l'autorité et de la liberté, Montaigne a substitué une quête de soi dans l'écriture qui marquera longtemps tous les auteurs (Compagnon, 2008).

Il en résulte que l'auteur porteur de la parole divine va faire place à un individu valorisé pour sa singularité, son originalité. Cette figure atteint son apogée à l'âge romantique pour enfin s'effriter avec le 20^e siècle. L'autorité de l'auteur de même que son rôle sont remis en question. Pour Compagnon, « cette disparition de l'auteur n'a rien d'une mort violente, et ce serait un contresens de l'entendre ainsi, car "La mort de l'auteur", telle que Barthes la célèbre comme exécution, revient encore à sacrifier l'auteur, fût-ce comme martyr » (Compagnon, 2008).

Comme Bakhtine, Barthes considère donc que l'auteur tisse son texte à partir d'une multitude. Il ne peut ainsi être perçu comme étant le seul créateur de son œuvre. De cette façon, l'auteur meurt puisqu'il n'a plus d'autorité. Rompant avec la tradition critique qui s'appuyait sur l'argument biographique, Barthes va ainsi le réduire à la fonction de copiste :

L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un « sujet » au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une « personne » au sens psychologique : c'est le sujet de l'énonciation, qui ne préexiste pas à son énonciation mais se produit avec elle, ici et maintenant. L'auteur n'est rien de plus qu'un copiste mêlant les écritures, loin de tout mythe de l'origine et de l'originalité ; l'auteur n'invente rien, il bricole (Compagnon, 2008).

Toutefois, si l'auteur n'est plus créateur, mais bricoleur, il reste nécessaire à l'expérience littéraire. Barthes annonce notamment que le lecteur ne peut renoncer totalement à l'auteur : il le désire, s'y projette, y tient comme l'auteur a besoin, alors qu'il écrit, de se représenter le lecteur. La raison en est qu'au nom de l'auteur est associé, nous dit Michel Foucault, la notion d'œuvre qui « assure une fonction classificatoire » (Foucault, 1966, p. 83), permettant de distinguer certaines paroles dans la masse des discours :

[L'auteur] manifeste l'événement d'un certain ensemble de discours, et il se réfère au statut de ce discours à l'intérieur d'une société et à l'intérieur d'une culture. [...] La fonction auteur est donc caractéristique du mode d'existence, de circulation et de fonctionnement de certains discours à l'intérieur d'une société (Foucault, 1966, p. 83).

Cette « fonction auteur » dont parle Foucault, se décline en quatre modalités :

1. *La fonction auteur est partie du système juridique et institutionnel des discours.*
2. *La fonction auteur est relative aux genres discursifs et aux époques historiques.*
3. *La fonction auteur est une construction.*
4. *La fonction auteur ne renvoie pas à l'individu réel mais à une figure de l'auteur dans le texte (Compagnon, 2008).*

3.3.2 L'identité questionnée

Parmi les quatre fonctions énumérées par Foucault, la quatrième mérite qu'on s'y attarde, puisqu'elle éclaire les œuvres de Normand Chaurette. En effet, cette fonction ne désigne plus « un individu réel mais un *alter ego*, [...] une figure de l'auteur dans le texte, non [un] auteur réel hors du texte (avec toutes les possibilités d'identité et de différence entre les deux) » (Compagnon, 2008). Il peut alors y avoir un travail réflexif entre le personnage de l'auteur et celui qui le crée. Par la bouche de ses personnages, Chaurette propose et questionne une vision de la création, explore ses méandres et expose ses mécanismes.

Nous nous proposons dans cette deuxième partie d'analyse de suivre les développements des *alter ego* de l'auteur chaurettien. Ici, auteur et texte sont comme les deux faces d'une même réalité :

De quoi est fait un texte ? Fragments originaux, assemblages singuliers, références, accidents, réminiscences, emprunts volontaires. De quoi est faite une personne ? Bribes d'identification, images incorporées, traits de caractère assimilés, le tout (si l'on peut dire) formant une fiction qu'on appelle le moi (Schneider, 1985, p. 12).

Ce que Michel Schneider dit ici, c'est que tout texte comme tout être humain est composé de « matériaux » déjà existants. Pour la littérature, la notion d'intertextualité prend alors tout son sens. Quant à la construction du « moi », elle est le résultat de l'hérédité et de l'éducation. Comme un texte littéraire qui prend ici et là des morceaux d'autres textes pour en créer un nouveau, le « moi » unique et singulier d'une personne se forme à l'aide d'expériences vécues par et avec les autres. Comme l'affirme Schneider,

[...] l'avènement d'un sujet et la lente maturation d'un auteur sont deux évolutions assez proches dans leurs éléments constitutifs et l'enchaînement de leurs mécanismes. À la base, un ensemble de « re-souvenirs inconscients », à l'arrivée, une identité ou un style propre. [...] Pour devenir un écrivain vrai, il est sans doute aussi nécessaire de tuer l'autre en soi que pour devenir sujet constitué et indépendant des identifications reçues (Schneider, 1985, p. 277).

Lorsque le sujet est incapable de faire violence à cet autre et qu'il demeure enfermé sous son emprise, alors il n'a souvent d'autres choix que de voler son identité pour ne pas la perdre.

Au lieu de ce mouvement par lequel des traits de l'autre sont conservés au-dedans de soi pour y être intégrés, dépassés, on assiste, dans le cas de l'influence excessive et du plagiat, à une introjection suivie d'une projection massive pouvant provoquer des sentiments de dépersonnalisation (Schneider, 1985, p. 277-278).

Les textes de Chaurette témoignent de cette dépersonnalisation. Dans les tourbillons des paroles émises, les personnages en viennent à se confondre comme si chacun d'eux devenait une des facettes d'une seule et même personne.

3.3.2.1 Le vol (*Le Passage de l'Indiana*)

Le Passage de l'Indiana remet en question la figure de l'auteur et l'origine de l'œuvre. Le thème de la pièce est le plagiat, et sa structure même renvoie à ses conséquences : la répétition et le vol d'identité. Pour Hélène Jacques,

À cette structure en boucle correspond la déconstruction des personnages. Alors qu'au départ les quatre personnages possèdent un « statut social » clairement défini – deux d'entre eux sont auteur et les deux autres, leurs éditeurs respectifs –, le procédé de répétition par lequel est actualisée la structure musicale de la pièce entraîne, au terme de l'intrigue, la dissolution des identités individuelles. Les personnages qui reprennent les paroles des autres perdent peu à peu leur identité propre en s'appropriant celle de l'autre ; dans un même mouvement, ils se font aussi piller leurs répliques, seules traces dramaturgiques de leur individualité. Chaque personnage ainsi dépouillé de son

individualité devient en quelque sorte un amalgame de fragments identitaires puisés à même les autres personnages (Jacques, 2001, p. 141-142).

L'auteur accusé de plagiat dans *Le Passage de l'Indiana* témoigne bien de cette situation :

ERIC MAHONEY. Vous ne pouvez plus vous en délivrer [du pharaon] car il vous séquestre, vous suffoque, il vous tient. Il devient si puissant que tout se passe comme au temps de la sorcellerie. C'est lui qui écrit à votre place. C'est lui qui s'abreuve et se nourrit dans son propre garde-manger littéraire, qui fait apparaître sur votre table les pages d'un roman dont vous devenez à votre insu l'auteur. Pendant le temps que dure le phénomène, vous ne savez plus qui vous êtes [...] (Chaurette, 1996, p. 24).

S'appropriant les mots de l'autre, l'auteur plagiaire s'empare aussi de la place qu'il occupe et du même coup disparaît derrière l'identité dérobée. Sous l'emprise de Frank Caroubier, Éric Mahoney se voit attribuer un roman qui n'est pas le sien. Il prend donc l'identité d'un autre puisqu'il n'est pas l'auteur de son livre, mais en assume la paternité. Il en va de même pour les autres personnages, comme l'observe Hélène Jacques,

En identifiant l'auteur premier des répliques, nous constatons que Caroubier est à l'origine de tout de ce qui est dit dans la pièce. L'éditeur manipule Grisanti et Mahoney, leur souffle leurs paroles. Martina North répète fréquemment les répliques de Mahoney, mais puisque lui-même reprend celles de Caroubier, nous pouvons par conséquent affirmer que leur source originelle en est Frank Caroubier. Ce dernier dépouille les personnages de leur identité (Jacques, 2001, p. 153).

Amoureux de North, Caroubier se voit dévasté lorsque celle-ci démolit son manuscrit. D'un point de vue psychanalytique, Michel Schneider affirme que « [...] l'écriture littéraire et l'amour, [sont des expériences] où l'identité est sans cesse menacée, recomposée, insaisissable, inappropriable » (Schneider, 1985, p. 11). De ce fait, en ridiculisant son manuscrit, c'est l'identité même de Caroubier que North fragilise. Comme l'écriture littéraire est en quelque sorte la revendication d'une identité d'auteur et que le dévoilement de ses sentiments amoureux est une affirmation de soi, lorsque ceux-ci se voient détruits, c'est toute l'identité qui l'est aussi. Ainsi, Caroubier, « [i]ncarné par les autres personnages qui répètent ses paroles, il existe à travers eux et est à la fois homme et femme, vieux et jeune. Frank Caroubier est un être multiple qui se nourrit de l'identité des autres. Forme vide au départ, il existe en fonction des êtres qui l'entourent » (Jacques, 2001, p. 154)²⁰.

²⁰ Même son nom est synonyme de plagiat et de substitution, puisque le caroubier est un arbre dont les graines sont utilisées pour remplacer celles du cacao.

Caroubier, donc, sous les traits de plagiaire, manipule les autres personnages. Il règle la conduite de Mahoney :

FRANK CAROUBIER : Vous ne me connaissez pas. Tout ceci vous appartient, vous êtes le seul maître d'œuvre. On se demanderait pourquoi Caroubier, un homme qui sait lire, aurait laissé filer un si beau manuscrit. Vous avez écrit ce roman en quatre jours. Un roman de plus de cinq cents pages. Vous vous êtes soûlé sans interruption. Vous n'avez qu'un vague souvenir de ces quatre jours. Quelle sorte d'homme êtes-vous ? À ceux qui vous questionneront, dites que des mots, sous votre plume... Non, vous n'écrivez qu'à la machine... sous votre inspiration...

[...] se sont agencés de façon telle qu'un pharaon vous les a insufflés, virgule...

[...] de façon telle qu'aucun lecteur ne peut rester indifférent à la splendeur du soleil, virgule...

[...] ni à la grandeur des déserts, point virgule ;

[...] voilà en somme ce qu'ils vous diront, ces gens qui vous décerneront leur prix, ces gens de la rue des Catacombes, avant qu'ils ne se désagrègent comme des rats dans de l'eau grise (Chaurette, 1996, p. 63).

En plus de lui dicter ses paroles, Caroubier forge l'identité d'auteur de Mahoney. Aussi, par son statut d'éditeur, il possède une certaine autorité sur North :

MARTINA NORTH. J'ai tant de fois boudé mon intuition au profit de votre expérience, je me suis tant de fois soumise à vos avis, quitte à me sentir humiliée, traquée à l'idée de peut-être vous désobéir, effrayée par le sentiment que peut-être je ne suivais pas exactement la voie de votre volonté, terrorisée en pensant que j'avais peut-être mal enregistré la leçon, je me suis tant de fois inclinée, j'ai tant de fois prêté l'oreille, donné mon adhésion, j'ai si souvent inventé que vous étiez mon père que je me demande aujourd'hui si ces romans qui portent ma signature n'ont pas été écrits effectivement par d'autres (Chaurette, 1996, p. 34).

North donne beaucoup de pouvoir à Caroubier et lui attribut la paternité de son œuvre. Ainsi, elle repositionne inévitablement sa figure d'auteur et requestionne par le fait même son identité. Livrée aux décisions de son éditeur, North ne peut donc pas affirmer être l'unique auteure de son œuvre. Mais,

Ce que défend North, c'est la primauté de son expérience et de sa perception du monde, enracinées dans une histoire personnelle qui ne peut appartenir qu'à elle et qui détermine le cœur de son identité. Car le passage plagié par Mahoney (suppose-t-on d'abord) recèle justement l'événement autobiographique propre à l'histoire de l'écrivaine : la mort de ses parents dans le naufrage de L'Indiana. L'extrait plagié, on le comprend peu à peu, représente, pour l'auteure, un vol du noyau de son identité (Lesage, 2000, p. 488).

North a retrouvé des morceaux de sa propre vie dans le récit d'un autre. Se sentant dépossédée de son œuvre, on voit ainsi une fissure s'introduire dans son énonciation :

MARTINA NORTH. [...] La haine devient un être autonome, une femme identique à soi-même, qui se voit soudain dans son miroir, et découvre qu'elle n'est qu'un reflet insipide de quelque chose... de quelque chose oubliée... de quelque chose qui continue d'exister sans se souvenir de ce pourquoi elle existe (Chaurette, 1996, p. 83).

Au moyen d'une fiction du plagiat, Chaurette remet en cause la propriété et l'originalité de l'œuvre de même que l'authenticité du créateur. Par ailleurs, en développant un système d'échos entre les répliques, il nous installe tout droit au cœur de la thématique. Ajoutons que ce jeu s'étend parfois sur plusieurs textes. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu*, Chaurette mentionne la présence d'un homme figurant sur une photo prise avec les géologues :

RALPH PETERSON. Non, ça attendez... C'était un Coopérant de bonne volonté. (Chaurette, 2000, p. 40).

Cette même référence apparaît dans *Le Passage de l'Indiana*, confirmant ainsi l'existence de ce qu'Anne-Claire Gignoux appelle le « macrotexte » d'un auteur :

DAWN GRISANTI. [...] comment avez-vous appris l'existence de ce paquebot ? [...] [...]

ERIC MAHONEY. Chez les Coopérants de Bonne Volonté. (Chaurette, 1996, p. 70-71).

Avec ces jeux de miroir et de mises en abyme dans un même texte ou d'un texte à l'autre, Chaurette brouille l'origine des sources et les pistes de lecture. Il montre qu'en réalité toute création n'est qu'un rapiéçage de morceaux de textes, pris ici et là, remodelés et recyclés dans un nouveau contexte (Lesage, 2000, p. 492). Tout auteur, avant d'écrire, s'imprègne de ses lectures qui viendront, par la suite, le hanter consciemment ou non au moment de créer. L'auteur se forge une identité propre à partir des modifications et de la couleur personnelle qu'il donne à ces morceaux empruntés.

En mettant en scène le processus de création par le biais du plagiat, Chaurette métaphorise du même coup cette quête identitaire qui est compromise puisqu'aucun personnage n'arrive à se distinguer, à avoir une identité propre qui lui appartient. Ainsi, le véritable écrivain est celui qui redonne en neuf le vieux qu'il a pris aux autres. Mais lorsque celui-ci ne fait que répéter ce que les autres ont dit, n'apportant rien (ou presque) de nouveau, il y a forcément présence de plagiat et donc nécessairement dissolution d'autorité et d'identité.

3.3.2.2 L'absence (*Fragments d'une lettre d'adieu*)

L'absence du personnage principal, Anthony van Saikin, dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, propose une métaphore du plagiat. Ici, van Saikin ne plagie personne, mais la répétition des fragments mystérieux recrée cet effet de redite et accentue son absence. Ces fragments à « peine lisibles » reflètent l'effacement de la source de l'énonciation, de l'intention première qui l'a fait naître. En reprenant constamment sa lettre, Toni van Saikin symbolise cette mort de l'auteur dont parle Barthes :

JASON CASSILLY. On ne peut pas parler de lettre s'il ne l'a jamais complétée. Une lettre ne devient valable qu'à partir du moment où l'on renonce fermement à l'idée de la recommencer (Chaurette, 2000, p. 36).

Suivant ces arguments, il n'y aurait donc pas d'auteur sans texte et pas de texte sans auteur. Entendu que si l'auteur signe un texte, il lui assigne une origine en même temps qu'il détermine un contexte d'énonciation, liant par le fait même son intention au destinataire du message. Le fragment chaurettien échappe à cette construction en ce qu'il se répète. En effet, comme ces citations ou adages²¹ qui sont repris, souvent décontextualisés de leur signification d'origine, les fragments ne veulent plus rien dire et du même coup ne portent aucun discours. La lettre n'ayant pas d'auteur ne peut pas être considérée comme un texte valable puisqu'elle n'est rattachée à aucune source. L'auteur étant mort, il n'est plus possible de savoir pourquoi et pour qui il écrivait cette lettre. Le présumé d'intention étant absent, l'autorité de l'auteur est donc nulle. Son identité est menacée. Qui était Toni van Saikin ? Pourquoi voulait-il mourir ? Rien dans la lettre ne permet de le découvrir, la clé de l'énigme étant morte avec lui.

Cette identité est menacée également chez tous les personnages. En situant son récit au Cambodge et en réunissant « des personnages dont les patronymes évoquent des origines diverses, toutes étrangères : Macurdy, Cassilly, Peterson, Lenowski, Ostwald, van Saikin, Sojen » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 132), Chaurette produit un effet d'étrangeté. Comme l'affirme Godin, « [c]e qui est suggéré par là, c'est moins la diversité internationale

²¹ Le sens de certains proverbes, citations ou adages ont souvent été modifiés avec le temps. Par exemple, au Québec, « Être attendu avec une brique et un fanal » est employé souvent pour signifier qu'on attend impatiemment quelqu'un avec des intentions de représailles, tandis qu'en réalité cette expression désignait, à une certaine époque, les voyageurs en carriole qui, durant l'hiver, étaient attendus par les conducteurs avec un fanal qui les éclairait et une brique qui réchauffait leurs pieds.

d'une communauté scientifique que l'hétérogène et le dépaysement, voire le cocasse et le dissonant, tant ces noms semblent "fabriqués", à l'image de leurs discours mécaniques [...] » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 132). De plus, ces noms s'amalgament dans un discours homogène, si bien que nous avons du mal à distinguer qui est qui. Ces répétitions témoignent des procédés du plagiat, mais de plus, ils brouillent la distinction possible entre les personnages. Les uns volent les mots des autres et de cette façon confondent leur identité. Leurs paroles sont les mêmes, très scientifiques et précises. Mais lorsqu'il s'agit de décrire Toni van Saikin, de parler d'autre chose que de l'expédition, d'« aller plus loin » que les simples données techniques, ceux-ci n'y arrivent pas et prononcent le même discours :

LES GÉOLOGUES : Portait de Toni van Saikin : Sexe : masculin. Âge : vingt-neuf ans. Taille : cinq pieds onze pouces. Pression artérielle : cent vingt sur quatre-vingts. Cholestérol : quatre-vingt-huit virgule quatre. Hémoglobines : douze. Ossature : ectomorphe. Globules : légère leucocytose non significative. Groupe AB positif. Poumons : foyer hyperdense, signe d'une lésion parenchymateuse cicatricielle. Syndrome de Münchhausen : indice insuffisant. Urines : potassium, quatre virgule deux; sodium, cent virgule neuf; M.H.P.G. urinaire : légèrement diminué. Fer en grammes équivaut à huit quantités prélevées à jeun. Calcium : cent vingt-cinq; audition quatre-vingt-dix-huit pour cent; ADN zéro point zéro zéro neuf... (Chaurette, 2000, p. 29).

L'usage de l'énonciateur collectif accentue cet effet d'unité, de dépersonnalisation et de choralité : une seule voix portée par plusieurs. Tout ce que les géologues arrivent à révéler sur la personnalité du défunt c'est qu'« il était bizarre » (Chaurette, 2000, p. 34), qu'« il parlait peu » (Chaurette, 2000, p. 20) et qu'il écrivait beaucoup. Comme l'affirme Pascal Riendeau,

L'absence totale de subjectivité dans la lecture descriptive et mécanique des quatre géologues est manifeste. [...] Si le but des géologues vise à détourner la question du président en faisant un portrait médical de l'ingénieur, la stratégie du texte de Chaurette derrière cette réponse vise à repousser toute tentative de psychologisation du personnage, afin de montrer qu'il s'agit davantage d'un lieu discursif que d'une entité psychologique (Riendeau, 1997b, p. 93).

Cette description de van Saikin, qui montre une permutabilité dans les discours, donne un portrait sans « âme » de l'homme et le rattache simplement à son corps physique. L'âme, en principe, c'est ce qui donne sa personnalité à quelqu'un. Dépourvu de toute identité, van Saikin n'est qu'un fantôme, ce lieu discursif dont parle Riendeau, ce prétexte au récit de Chaurette pour questionner l'origine de toute énonciation.

Cette identité estompée de Toni van Saikin, remise en question tout au long de la pièce, se reflète chez les autres géologues. En plus de leur discours homogène, cet aspect est évoqué par une photo mise en annexe dans le rapport de Peterson. Le président de la commission a de la difficulté à reconnaître tous les gens qui y figurent. Jason Cassilly explique scientifiquement le phénomène, mais ce qui en résulte, c'est que tout le monde se ressemble (Chaurette, 2000, p. 39-40). Et cette confusion se propage dans l'interprétation des événements entourant l'expédition et la mort de van Saikin. Selon Riendeau, « [c]'est [le] rapport fondamental à la subjectivité du langage qui est en cause ici » (Riendeau, 1997b, p. 91). C'est aussi la figure de l'auteur qui est questionné puisque chez Chaurette, l'auteur fonde son identité sur un discours. Et ici, comme il ne dit rien, il n'est rien. Les géologues, relisant ces morceaux de lettre, s'approprient en quelque sorte les écrits de van Saikin et contribuent ainsi à sa dissolution métaphorique.

Dans le texte de Chaurette, bien que les emprunts ne soient pas cachés²², il n'en demeure pas moins que l'interprétation qu'en font les géologues, modifie leur sens. Comme ces fragments ne dévoilent rien, la supposition que font les géologues, « il avait résolu de mourir », ne peut être considérée. L'autorité de l'auteur est ainsi compromise puisqu'on interprète son discours. Comme l'affirme Antoine Compagnon,

Quand quelqu'un écrit, il a l'intention d'exprimer quelque chose, il veut dire quelque chose par les mots qu'il écrit. Mais la relation entre une suite de mots écrits et ce que l'auteur voulait dire par cette suite de mots n'a rien d'assuré, entre le sens d'une œuvre et ce que l'auteur voulait exprimer à travers elle (Compagnon, 2008).

Les géologues ne peuvent donc pas savoir ce que van Saikin voulait dire avec cette lettre. Même en analysant les fragments, rien ne permet de retracer l'intention de l'auteur :

DAVID LENOWSKI. [...] S'il avait eu des choses à nous dire, il n'aurait pas pris la peine de les écrire. On oublie que derrière ces mots, il y a quelqu'un qu'on connaît. Comme si cette lettre n'était pas de lui. On s'attache uniquement à ce qui est écrit. Et comme cette lecture ne fait état d'aucun récit, on ne sait pas pourquoi il y a si peu à lire, alors qu'il écrivait tant... si l'on pense à toutes ces choses qui auraient pu être retrouvées et que, de toute façon, il aurait fallu au moins relire (Chaurette, 2000, p. 20).

Ainsi, Lenowski affirme que pour comprendre un texte il faut un tant soit peu connaître qui l'a écrit : « On oublie que derrière ces mots, il y a quelqu'un qu'on connaît », « On s'attache

²² Puisque nous savons très bien qu'il s'agit de la lettre de van Saikin.

uniquement à ce qui est écrit ». Tournée vers le lecteur, l'œuvre, issue d'une époque précise, est forcément sortie de son contexte d'origine et perd ainsi tout son sens. L'auteur et le présumé d'intention de son texte disparaissent, laissant place à l'interprétation du lecteur liée à son vécu et à ses expériences de lecture antérieures. Il y a alors autant d'interprétations qu'il y a de lecteurs. Chez les géologues, pourtant, les interprétations convergent. L'auteur, étant absent et ne portant aucun discours, dissout la singularité des propos de même que l'affirmation de soi. Comme si, malgré tout, pour être distinctes et valables, les interprétations devaient nécessairement se référer à une autorité.

3.3.2.3 La perte (*Provincetown Playhouse*)

La perte d'identité est clairement représentée dans *Provincetown Playhouse*. Dès les premières didascalies, on mentionne : « *La pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38* » (Chaurette, 1981, p. 24). Déjà, nous comprenons que les trois autres personnages ne sont pas vraiment réels. Seuls à être identifiés par un prénom et un nom, qui font directement référence à la culture américaine, Alvan Jensen et Winslow Byron ajoutent à cette identité fantomatique, puisqu'ils sont morts dix-neuf ans plus tôt. Quant à « l'identité de Charles Charles, par comparaison, [elle] apparaît neutre, sans appartenance géographique ou nationale, en même temps que réflexive et doublement narcissique » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 112). Pour ne pas dire quadruplement narcissique, puisque deux personnages portent ce même nom double. La fusion des personnages est si intense que leur identité se mêle les uns aux autres. Charles Charles en fait, d'ailleurs, un portrait significatif :

CHARLES CHARLES 38

Odeurs de sel et de poisson frais. Bruit d'un harmonica, bruit des vagues. Projecteur sur trois garçons. Enveloppés dans la fumée bleue de leurs cigarettes, avachis dans un coin, serrés les uns contre les autres comme un seul monstre à trois têtes, ils fixent le public avec méfiance. Ils ont pourtant l'air égaré, dépayés comme des bêtes de cirque avant le spectacle et c'est un peu ce qu'ils sont, ces trois garçons aux cheveux blonds tout juste bons à être beaux (Chaurette, 1981, p. 25).

En plus d'incarner un « seul monstre à trois têtes », toute possibilité de singularité est annihilée puisqu'ils sont « tout juste bons à être beaux ». De ce « one-man-show à trois personnages » (Chaurette, 1981, p. 25) émerge cette idée de trouble identitaire. Le personnage de « Charles Charles illustre, par ses multiples dédoublements (interprète –

dramaturge – narrateur – critique), toutes les facettes de la création » (Godin, dans Godin et Lafon, 1999, p. 120). Mais lorsque la création passe par le plagiat, cela peut parfois devenir problématique. Pour certains,

Le plagiaire est le miroir du plagié ; à moins que ce ne soit l'inverse. Allez savoir, avec les miroirs. Entre eux, c'est bien de réflexion qu'il s'agit. Le plagiat est l'occasion de penser cette nécessité d'en passer par les autres (images, miroirs, captures, défaites) pour devenir quelqu'un (Schneider, 1985, p. 84).

Le problème avec Charles Charles, c'est qu'il reflète sa propre image dans le miroir. Ce qu'il répète sans cesse, ce sont ses propres mots, sa propre histoire. Rien de nouveau ne peut donc en sortir, aucune identité ne peut émerger. Lorsqu'une œuvre n'est que plagiat, donc répétition, l'originalité et l'authenticité sont compromises. L'œuvre n'est rien d'autre qu'une copie. Un auteur ne pouvant s'empêcher de plagier condamne nécessairement son œuvre à la mort. C'est exactement ce que fait Charles Charles avec sa pièce. En éventrant un enfant de dix-neuf coups de couteau dans un sac, c'est symboliquement l'enfant dans le ventre de la mère que Charles Charles tue, ou d'un point de vue littéraire, l'œuvre dans l'esprit du créateur. Aussi, refusant d'en parler, Charles Charles rejette la paternité de son œuvre ou du moins sa légitimité :

CHARLES CHARLES 38.

[...], on ne demande jamais à un auteur de raconter sa pièce, vous devriez savoir. Un auteur peut difficilement raconter avec objectivité. Il aura tendance à dire des choses qu'il n'aura pas réussi à faire passer dans l'écrit. Ou il attirera l'attention sur son aspect, à son avis, le mieux réussi... il va essayer de brouiller les pistes, expliquer à outrance, ce qui revient au même. Compliquer ce qui est simple, simplifier ce qui est compliqué (Chaurette, 1981, p. 87-88).

De cette façon, il en dénature l'origine. Ainsi, « [l]a scène originaire devient [...] la mort. Raté identitaire et artistique Charles Charles renonce à la réalité et demeure au théâtre, ce théâtre qui l'a condamné à mort, qui lui a sauvé la vie » (Huffman, dans Lafon, 2001, p. 86). En se déclarant fou, Charles Charles choisit de nier sa propre identité, se condamnant à répéter soir après soir, cette pièce de théâtre qui « n'a qu'un début » (Chaurette, 1981, p. 57). Par les jeux de répétition présents dans le texte, « [l]e plagiat, [...] permet de masquer le sujet de l'énonciation par le sujet de l'énoncé, et empêche leur distinction » (Schneider, 1985, p. 246). De cette manière, nous ne savons plus qui dit quoi, les personnages fusionnant pour former une seule voix. Mais n'est-ce pas là la base même du plagiat ? Ce « désir de n'être

rien. Rien que l'ombre de l'autre, sa trace, son pas » (Schneider, 1985, p. 248). Ces jeux de va-et-vient et de redites ne font qu'accentuer cette perte identitaire.

En effet, « l'emploi d'énonciateurs multiples pour un même rôle » (Riendeau, 1997a, p. 96-97) met en évidence cette perception. S'échangeant tour à tour le rôle de « l'auteur » et celui du « juge », Charles Charles 19 et Charles Charles 38 enlèvent toute importance à ces deux figures d'autorité et annulent du même coup toute unicité. Selon Michel Schneider,

[...] ces identifications multiples et simultanées, ce morcellement de l'identité, ce corps et ce moi dispersés, ne signent-ils pas d'abord la maladie du schizophrène ? Sa pensée, brouillon de l'autre ou miroir de son défaut, toujours en suspens, son attente égarée d'une connivence extrême, son besoin d'une identité sans faille avec ce que l'autre pense et éprouve ? (Schneider, 1985, p. 293).

Charles Charles ne s'est-il pas lui-même enfermé dans la folie pour mieux revivre chaque soir l'œuvre de sa vie, pour essayer de retrouver cette identité perdue ? Convoquant jour après jour les fantômes de sa mémoire, répétant éternellement les événements de ses souvenirs, Charles Charles vit dans l'illusion. Pour Schneider,

Cette porosité de l'écran psychique, cette fragilité du pare-excitations intellectuel, cette nécessité de l'indivis, cette impossibilité d'oublier l'autre, de le faire taire empêchent précisément que se constituent (*sic*) une individualité. La projection consisterait donc dans le cas du plagiaire à mettre à la place de la création une écriture et une créativité « comme si ». Les créateurs « comme si » révèlent une sorte d'absence de for intérieur, une vie de montre et de masque, ce masque qui ne « colle pas », mais sans lequel on est irrémédiablement nu (Schneider, 1985, p. 293).

Sous le « masque » de la folie, Charles Charles fait « comme si », ne pouvant tout simplement pas « être ». Mais le phénomène ne se limite pas seulement au personnage de Charles Charles. Effectivement, passant du « mode dramatique au mode narratif, en tentant de brouiller la frontière entre les deux [...] » (Riendeau, 1997a, p. 79), Chaurette mélange par le fait même les identités des autres personnages :

Un temps. Ton narratif :

CHARLES CHARLES 19.

Récapitulations : le 19 juillet 1919, au Provincetown Playhouse...

CHARLES CHARLES 38.

... le jeune Frank Anshutz, 5 ans, est éventré de dix-neuf coups de couteau durant une pièce montée par le groupe des Provincetown Players. Le massacre...

CHARLES CHARLES 19.

... ou l'immolation...

CHARLES CHARLES 38.

qui a eu lieu sur scène est apparemment dû à un accident.

CHARLES CHARLES 19.

Il est à supposer qu'un maniaque a remplacé l'ouate que contenait le sac par l'enfant qui avait été préalablement drogué à la morphine.

CHARLES CHARLES 38.

Les trois comédiens de la pièce ont été retenus comme suspects. Charles Charles, auteur de la pièce et comédien principal, 19 ans...

WINSLOW.

Winslow Byron, 19 ans...

ALVAN.

Et Alvan Jensen, 19 ans également.

CHARLES CHARLES 38.

Les trois suspects qui ont comparu ce matin devant le juge Taylor de la cour du Rhode Island nient formellement avoir été informés que le sac contenait un enfant.

CHARLES CHARLES 38.

« Dans la pièce que vous jouiez, que devait contenir ce sac ? » a demandé le juge au jeune Byron.

CHARLES CHARLES 19.

« Hélas, un enfant ! » a-t-il répondu (Chaurette, 1981, p. 37-39).

Même la succession du nom de Charles Charles 38 aux deux avant-dernières répliques laisse perplexe. En effet, « [n]on seulement les répliques ne participent à aucun véritable échange, puisque le dialogue est feint, mais elles sont interchangeables, car chacune d'elles n'a pas plus de pertinence si elle est dite par l'un ou l'autre des personnages » (Riendeau, 1997a, p. 78). Ainsi, l'identité propre de chaque personnage n'est plus utile, puisqu'aucun discours spécifique ne leur est attribué. De plus, les différents niveaux de jeux présents dans la pièce, de même que « [l]a superposition des espaces revisités, la coïncidence des moments étagés dans un passé que rien ne distingue plus du présent où il est évoqué, [vont] jusqu'à provoquer des sensations de vertige ou de perte d'identité » (Schneider, 1985, p. 10).

L'aboutissement d'une œuvre c'est l'accomplissement de soi. Charles Charles, perdu dans la folie, freine cette émancipation et tue du même coup son pouvoir créateur. Charles Charles symbolise ce plagiaire incapable de sortir de la littérature pour mieux y entrer.

Nous aurons « compris que s'interroger sur l'identité de l'écrivain n'était qu'un détour pour aborder la question de l'identité de tout un chacun » (Schneider, 1996, p. 295). Si le théâtre québécois des années 1970 affirmait sa singularité par son discours nationaliste, à partir des années 1980, il se fait davantage sous le signe de l'intertextualité, de l'échange des cultures et de l'autoreprésentation. Normand Chaurette est un des auteurs phares de la

période post-référendaire qui met en scène cette figure de l'artiste ou du créateur. Son œuvre pose inévitablement des questions sur la propriété créatrice, sur l'intentionnalité et sur la formation identitaire, tout ça en fonction de l'auteur. Du moins, c'est ce que l'on constate avec l'analyse de ses trois textes. Travaillées sous l'angle de l'esthétique du plagiat, ces pièces révèlent un questionnement identitaire relatif à la création. Les jeux de miroir et les effets d'écho explorés dans *Le Passage de l'Indiana* ; l'idée de mémoire et d'interprétation rattachées au lecteur de même que le présupposé d'intention de l'auteur et l'origine de l'œuvre observés dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* ; et finalement, les répétitions constantes dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, mettent à nu les procédés du plagiat et leurs conséquences. Le problème identitaire (par le vol, l'absence ou la perte) qui découle du plagiat montre, en définitive, que la tentative de se former une identité distincte en tant que créateur, si cela signifie s'affranchir complètement des autres, est peut-être une quête impossible.

LE CARACTÈRE UNIQUE DU FLOCON

LE CARACTÈRE UNIQUE DU FLOCON

Liste des personnages

Patients :

ARIANE Letendre dit Marie-Hélène : Actrice suicidaire, dépressive et enceinte

MAX : Metteur en scène/chorégraphe en *burn out*

NORMANDE : Enfant génie

MATTHIAS : Homme en mal d'amour

Estelle BARBER : Vieille dame déséquilibrée

Personnel :

CLAUDETTE : Infirmière

MARIE-ÈVE : Infirmière

PAUL : Infirmier

IRÈNE : Psychologue

Visiteurs :

M. LAMONTAGNE : Père de Normande

MME LAMONTAGNE : Mère de Normande

NICOLE : Amie d'Ariane

LOUIS : Ex d'Ariane

Prologue

Nous nous trouvons dans l'aile psychiatrique d'un hôpital. Il y a le bureau d'accueil où le personnel infirmier travaille, la salle d'attente ou la salle communautaire où les patients reçoivent leur visiteur, un couloir qui mène aux chambres. L'endroit est terne, stérile et froid. Il ressemble à une aile psychiatrique d'un hôpital.

Tous les patients, Max, Matthias, Madame Barber et Normande, à tour de rôle, viennent sur la scène faire une parade gestuelle. Chaque personnage fera les mêmes gestes en y ajoutant une variante.

Chaque personnage, dans sa parade, devra prononcer ces mots²³:

Qu'est-ce qu'être quelqu'un ? Qu'être personne ? Doit-on dire : être personne, ou : n'être personne ? Qu'est-ce que porter un nom propre, et en quoi le nom propre est-il du côté de personne, ou de quelqu'un ?

Mais peut-être toutes ces questions n'en forment-elles qu'une seule : quelle est la part de nous qui nous est propre et n'est pas trace de l'autre en soi ?

²³ SCHNEIDER, Michel. 1985. *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard, 392 p.

* Plusieurs passages de ce livre sont intégrés à la pièce.

1. Une expérience exaltante

IRÈNE : J'ai fait un ordre du jour.

MARIE-ÈVE : Est-ce qu'on a le droit de se donner de nos nouvelles, dans ton ordre du jour ?
Parce que moi, il m'arrive quelque chose d'incroyable...

IRÈNE : Moi aussi, j'ai eu une journée difficile. Mais on n'a pas vraiment le temps si on veut sortir d'ici au plus vite. Tu nous compteras ça après, O.K. ?

MARIE-ÈVE : J'ai pas dis que j'avais eu une journée difficile, mais bon, c'est correct.
J'vous compterai ça après.

IRÈNE : Bon, parfait. J'ai rencontré la Direction hier, et ils m'ont donné de nouvelles procédures à suivre quant à l'évaluation des patients et à la rédaction des rapports.

CLAUDETTE : Y'a pas déjà eu une modification de cette procédure le mois passé ?

IRÈNE : Oui... La restructuration de la restructuration, on pourrait dire ! (*Silence*) Donc, pour vous mettre au parfum des derniers développements, à cause des événements que tout le monde connaît, la Direction a décidé de suspendre le processus de révision qui était en cours et puis d'étendre la restructuration sur l'ensemble de tous les processus de gestion, en amont et en aval, avec toutes les ramifications transversales que ça suppose avec les autres divisions de l'institution.

MARIE-ÈVE : Ce qui veut dire ?

IRÈNE : Ce qui veut dire que vous allez devoir rendre compte de tous les faits, gestes et dire des patients dans la rédaction de vos rapports de fin de quart. Et ce, à tous les jours, en collaboration avec les autres divisions de l'institution. Ce qui veut dire, que si un patient va à l'atelier d'art-thérapie, par exemple, vous devrez contacter l'intervenante de l'atelier et lui demander son rapport sur le patient pour compléter le vôtre.

CLAUDETTE : Là, on peut pas faire ça toute seule. Ça pas de bon sens cette réforme-là !

IRÈNE : Écoute, c'est ton point de vue, je le respecte. Moi aussi, je trouve que ça n'a pas de bon sens. Ça va nous faire des rapports à lire à ne plus finir. Mais, la direction dit que ça va aider les thérapeutes et psychologues dans le traitement et les séances avec leurs patients. Ce qui n'est pas bête du tout. Si on a un rapport détaillé de toutes les sphères d'occupation d'un patient, on peut être en mesure de trouver le bobo plus rapidement. C'est un dilemme.

MARIE-ÈVE : Ouin ben en attendant, ton dilemme nous rajoute une charge de travail. J'ai pas envie de sortir d'ici à 22h tous les soirs parce qu'il faut que les rapports soient

complets pour le lendemain. Déjà qu'on fait de l'*overtime* à toutes les semaines avec les maudites réunions qui sont supposées nous aider mais qui nous rajoutent des tâches à toutes les fois !

CLAUDETTE : (*Qui regarde sa montre fréquemment depuis le début de la réunion*) Je peux reprendre la parole ? Au départ, nos réunions devaient se terminer à vingt heures trente. *Piscine municipale* est programmée à vingt heures trente. Ça me posait un problème personnel. À la première rencontre, j'ai demandé si quelqu'un s'objectait à ce que les réunions se terminent à vingt heures. À la suite de ma suggestion, acceptée sur-le-champ, un énorme soulagement est devenu palpable. J'ai pensé alors que chacun de nous regardait *Piscine municipale*, que regarder *Piscine municipale* constituait, pour chacun de nous, une expérience exaltante, à la limite, nécessaire. (*De plus en plus emballée.*) Peu à peu – mais de façon vertigineuse – *Piscine municipale* nous a introduit au mal et au Diable, et, par conséquent, à la claire compréhension du fonctionnement de notre société, de notre monde, de notre univers. Et de ce qui au-delà de tout, ne peut être possédé par quiconque. (*Revenant au naturel.*) Est-ce qu'on en a encore pour longtemps ?

IRÈNE : Claudette, s'il-te-plaît, c'est pas le moment ! (*Silence*) Bon. Est-ce qu'il y a d'autres questions, avant qu'on poursuive ?

MARIE-ÈVE : Oui. Est-ce que ça veut dire que tout ce qu'on a fait jusqu'ici est à recommencer ?

IRÈNE : Non, non ! Pas du tout ! Tu fais bien de le mentionner, Marie-Ève. Tout le travail que vous avez fait auparavant ne sera pas inutile. On devrait pouvoir en récupérer une grande partie. Il s'agira juste de l'orienter un peu différemment. Et puis d'élargir un peu, hein. Élargir. À partir de demain... Ça vous va ? (*Les deux infirmières acquiescent*) Des suggestions, des commentaires ?

MARIE-ÈVE : On peut-tu vraiment protester ?

IRÈNE : Bon, point suivant : suivi des patients. Commençons par Normande. Avez-vous des choses à dire, suggestions, commentaires sur Normande.

CLAUDETTE : Ben Marie-Ève et moi, on se demandait si c'était pas une bonne idée de l'intégrer aux thérapies de groupe. Ça pourrait lui permettre de sociabiliser un peu plus. Je pense que c'est pas facile pour elle d'être la seule enfant ici.

IRÈNE : Trop dangereux. Elle n'a pas encore dix-huit ans. Elle en a huit. Ça irait contre le protocole. Elle pourrait entendre ou voir des choses qui pourraient la traumatiser. Madame Barber, entre autres, n'est pas de tout repos. Normande est une vraie éponge. Elle analyse tout et le reprend en consultation. Ça devient difficile de savoir ce qu'elle pense et vit vraiment. Souvent, j'ai l'impression d'entendre la vie des autres patients à travers sa bouche. Pour l'instant, je vais continuer à voir Normande en thérapie individuelle, mais je prends bonne note de la suggestion. Merci... Parlant de Madame Barber, de l'évolution ?

MARIE-ÈVE : Pas depuis la semaine dernière. Toujours aussi confuse. Des fois, elle est capable de nous parler de façon cohérente, mais c'est toujours de courte durée. J'me demande s'il ne faudrait pas revoir sa médication ?

IRÈNE : Est-elle encore agressive ?

CLAUDETTE : À l'occasion, mais ça dure jamais longtemps.

IRÈNE : Tant qu'elle n'est pas une menace pour elle-même ou les autres, je vais laisser sa médication telle quelle. Mais prévenez-moi aussitôt que vous apercevez un quelconque changement.

MARIE-ÈVE et CLAUDETTE : Parfait.

IRÈNE : Pour ce qui est de Matthias, avez-vous du nouveau ?

CLAUDETTE : Toujours aussi serviable... On essaie de lui trouver des petites jobines pour l'occuper. Sinon, il passerait ses grandes journées à nous *cruiser*.

MARIE-ÈVE : Est-ce qu'il progresse en thérapie individuelle ?

IRÈNE : Je vois quelques progrès, mais rien d'encore significatif. Je n'ai pas réussi à trouver l'élément déclencheur. Est-ce qu'il devient déplacé ? Marie-Ève ?

MARIE-ÈVE : Non, il est toujours très poli et respectueux... C'est juste que, des fois, ça devient lourd... Il m'empêche de travailler vu qu'il colle longtemps dans le bureau, mais bon, ça s'endure.

CLAUDETTE : La prochaine fois qui colle, je m'en charge.

IRÈNE : Patient suivant : Max. Comment va notre metteur en scène, chorégraphe, acteur, artiste multidisciplinaire ?

CLAUDETTE : Il se fait de plus en plus discret. Il reste dans sa chambre toute la journée. Il sort seulement pour les repas ou pour aller se chercher un verre d'eau.

IRÈNE : J'en prends note. Bon, et pour terminer : admission d'une nouvelle patiente.

CLAUDETTE : Une autre personne ?

IRÈNE : Oui, l'hôpital nous transfère un cas. C'est la comédienne, Ariane Letendre.

MARIE-ÈVE : Ariane Letendre ?

CLAUDETTE : Tu connais pas Ariane Letendre ? C'est elle qui joue Marie-Hélène dans *Piscine municipale* et qui jouait dans *Le Bonheur d'à côté*. C'est la comédienne la plus en

vue du Québec ces temps-ci. Mon Dieu, mais qu'est-ce qu'il lui est arrivé pour qu'a r'tontisse ici ?

IRÈNE : À ce qu'ils m'ont dit, elle aurait fait une tentative de suicide. Médicaments. Son chum l'aurait laissée et elle n'aurait pas pu supporter le choc de leur rupture. Un cas classique.

CLAUDETTE : Elle n'est plus avec Louis ! Oh Mon Dieu, le coup qu'elle a dû subir ! Affreux, affreux...

IRÈNE : Le plus triste dans tout ça, c'est qu'elle est enceinte de trois mois.

MARIE-ÈVE : Pas vrai !

IRÈNE : Le bébé n'aurait rien... Mais il faudra faire d'autres échographies pour s'en assurer. Évidemment, son agent aimerait que la nouvelle s'ébruite le moins possible, alors je compte sur votre totale discrétion. Je ne veux pas qu'une horde de journalistes débarque ici.

MARIE-ÈVE : Évidemment.

IRÈNE : Nous devrions l'accueillir cette semaine. D'ici deux ou trois jours. La chambre six sera parfaite. Je vous reviens là-dessus : besoins particuliers, consignes à suivre. Bon et bien c'est tout pour aujourd'hui. À la semaine prochaine. *(Elle sort)*

CLAUDETTE : *(Marmonnant)* Affreux... affreux.

MARIE-ÈVE : J'ai pas pu vous conter ce qu'il m'arrivait d'incroyable...

CLAUDETTE : Y'é quelle heure là ? Oh non ! J'ai manqué *Piscine municipale*.

2. Deux clowns et un karaoké

CLAUDETTE : Trois enfants. Moi, quand il y a des enfants là-dedans...

MARIE-ÈVE : Pis, qu'est-ce qui est arrivé après ? (*L'air emmerdé par ce que Claudette lui raconte*)

CLAUDETTE : Ben là, l'émission s'est finie là-dessus ! Ça va aller à la semaine prochaine. J'ai assez hâte de savoir la suite ! En tout cas, la mère de Marie-Hélène correspond parfaitement à l'idée que je me fais du mal. Elle a couché avec Guillaume parce qu'elle était jalouse de la beauté, de l'intelligence et des performances sportives de sa fille. La mère de Marie-Hélène n'est rien d'autre qu'une alcoolique frustrée. Qu'est-ce que t'en pense Marie-Ève ?

MARIE-ÈVE : Je ne l'ai pas encore écouté. Demain.

CLAUDETTE : T'écoutes pas beaucoup la télévision, hein ?

MARIE-ÈVE : Entre la job pis mes cours... Quand j'écoute la télé, c'est pour écouter *À la di Stasio*. J'aime bien les émissions de cuisine.

CLAUDETTE : Josée di Stasio, c'est Pinard qui l'a mise sur la *map*. Moi, je suis Pinard, pis si Pinard... (*Voyant Paul*) Salut.

PAUL : (*Au téléphone cellulaire*) Ouin, mais... t'sais... Trois-Rivières c'est plus proche de Québec que Montréal. Avec le chèvre, t'es rendu à Montréal.

MARIE-ÈVE : (*S'amusant de Paul*) Ouin... Peut-être du fromage de chèvre. Du doux.

PAUL : (*Regardant Marie-Ève*) Hein ? Bon ben va falloir que j'te laisse, je suis arrivé à la job. On se rappelle là-d'ssus ? OK, bye. Pis, c'était vraiment pénible votre réunion ?

MARIE-ÈVE : Ben disons que... On a encore plus d'ouvrage à faire qu'avant. Tu liras ça dans le PV.

PAUL : (*Ironique*) Super ! La restructuration encore !

MARIE-ÈVE : En plein ça ! Ça paraît que c'est pas eux autres qui font notre job.

CLAUDETTE : Ah oui, pis on va avoir une nouvelle patiente. Ariane Letendre. C'est elle qui joue Marie-Hélène dans *Piscine municipale* et qui jouait dans *Le Bonheur d'à côté*. C'est la comédienne la plus en vue du Québec ces temps-ci.

PAUL : Je sais c'est qui Ariane Letendre. Qu'est-ce qui lui est arrivé pour qu'a r'tontisse ici ?

CLAUDETTE : Une tentative de suicide après que son chum l'ait laissée. Enceinte de trois mois par-dessus le marché ! Je te le dis, ça m'a tellement saisie quand j'ai appris ça ! Elle qui pète toujours le feu à télévision. Elle tellement bonne dans son rôle de Marie-Hélène.

PAUL : Marie-Hélène est superficielle.

(Claudette, presque insultée, dévisage Paul)

MARIE-ÈVE : C'est moi qui prépare le party de Noël, cette année. On a le choix entre deux clowns pis un karaoké. Qu'est-ce que vous choisissez ?

(On entend du bruit dans les toilettes)

MATTHIAS : Claudette ! Où est-ce que t'es ? Je peux pas sortir. Claudette ! *(Matthias sort brusquement des toilettes)*

CLAUDETTE : Qu'est-ce que tu veux ?

MATTHIAS : Quoi ? Ah, rien.

PAUL : Bon ben là y'é temps que tu retournes dans ta chambre.

MATTHIAS : Relaxe buddy ! J'ai soif. *(Il boit à l'abreuvoir)*

PAUL : Bon là, t'a fini, tu retournes te coucher.

(Entre Madame Barber)

CLAUDETTE : Madame Barber, savez-vous que vous avez votre jaquette sur la tête ?

BARBER : Oui, moi remarqué. *(Descendant sa jaquette)*

MARIE-ÈVE : Avez-vous vu Madame Barber... *(Se faisant interrompre)*

BARBER : Je l'ai vue avant toi, je l'ai vue avant tout le monde.

(Max entre, un verre d'eau à la main)

PAUL : *(Faisant semblant de savoir de quoi Barber parle)* Mais nous aussi on l'a vue.

BARBER : Tu l'as vue han ? Est venue ici, hein ? Ça sent Angela.

(Matthias et Max se moquent de Madame Barber)

PAUL : Maudit, les gars, que vous êtes épais.

CLAUDETTE : Je te dis qu'ils lâchent pas eux autres. Bon ben, bonne nuit. Je vais mener Madame Barber à sa chambre avant de partir. Venez Estelle. *(Elles sortent)*

PAUL : Bon ben, les gars, je pense qu'il est temps d'aller dans vos chambres aussi.

(Matthias et Max sortent. Un temps, Marie-Ève dévisage Paul)

MARIE-ÈVE : Tu as encore bu ! Avec qui étais-tu cette fois-ci ?

PAUL : Aïe ! T'es pas ma mère y m'semble, fait que laisse-moi vivre. Si je veux prendre un verre avant de venir faire mon *shift* de nuit, c'est ben mon droit. Tant que je suis capable de faire ma job comme du monde, personne peut se plaindre. Pis c'est pas d'tes affaires avec qui j'étais. On sort pas ensemble à ce que je sache. *(Il s'apprête à sortir)*

MARIE-ÈVE : Paul, attends. J'sais pas c'que j'ai, j'suis angoissée. J'm'excuse, ça doit être à cause du téléphone que j'ai eu tantôt. *(Elle sort)*

3. Normande

NORMANDE : (*Elle attend Irène en écoutant de la musique*)

J'aime pas aller à Ottawa. Mon père viendra me chercher à l'arrêt et là il voudra faire une activité avec moi. Ça le rassure beaucoup les activités. Je suis beaucoup trop petite pour aller au cégep. Mais je suis un génie et ça c'est pas de ma faute. On m'a prévenue que je souffrirais au niveau social, c'est vrai. Ils n'ont jamais vu ça, une enfant de huit ans qui étudie au cégep, alors ils me voient un peu comme une extraterrestre et c'est peut-être pour ça qu'ils sont incapables de compassion envers moi. Je l'ai appris à mon cours de compassion. Je veux dire, de philosophie. Le professeur de philosophie a pris une pomme, il l'a frotté jusqu'à ce qu'elle devienne rouge et brillante, il nous l'a montrée longtemps et, très lentement, il a croqué une grosse bouchée de la pomme. Ensuite il nous a dit : « Vous ne souffrez pas pour cette pomme. On ne peut pas se voir dans une pomme, c'est ce qui explique qu'on puisse croquer une pomme, ou voir une pomme se faire croquer, sans éprouver de compassion pour elle. Aussi, on ne peut avoir de compassion pour un être humain que si on se voit dans cet être humain. » J'ai tout de suite pensé au documentaire sur les enfants-grands-pères, des enfants dans lesquels il est difficile de se voir parce que c'est difficile de se voir dans une peau de vieillard quand on n'a pas l'âge. Ensuite, il a mangé sa pomme devant nous et nous n'avons pas bronché. Il a ajouté, en mangeant sa pomme, qu'il y a certains animaux, surtout les mammifères et encore plus les singes, pour lesquels on éprouve plus facilement de compassion que pour d'autres, et c'est justement parce qu'on leur attribue des traits, des expressions, des réactions ou des comportements humains. Il s'agit d'anthropomorphisme, qu'on pratique de manière plus ou moins consciente. Et comme il est plus facile de faire de l'anthropomorphisme auprès d'un chien que d'une fourmi, à cause de l'aspect, on aura plus de difficulté à tuer un chien qu'à écraser une fourmi. J'ai bien aimé ce cours de compassion, mais je suis devenue incapable de manger une pomme, parce que quand je croque dedans, j'ai l'impression de voir son sang couler et de l'entendre crier. Je fais de l'anthropomorphisme systématique. Ça m'empêche de fonctionner normalement. Par exemple, je ne peux pas faire de ski alpin sans penser que je creuse les plaies d'une montagne, que j'ouvre ses cicatrices. Je marche sur la pointe des pieds pour ne pas trop peser sur le dos de la Terre. C'est dur à vivre. Je l'ai dit à ma mère, qui m'a répondu que je devrais jouer avec des enfants de mon âge. (*Elle joue avec une poupée. Elle repense au documentaire dont elle vient de parler*) Des oreilles de grand-père, des genoux de grand-père, le cou, les dents qui mangent, ils ont tout des grands-pères, sauf le regard qui en a vu d'autres parce qu'ils n'ont rien vu d'autres ou presque puisqu'ils ont mon âge.

(*Entre Irène avec une pile de rapports dans les mains*)

IRÈNE : Normande, à qui tu parles ? Qu'est-ce qui joue ? (*Pointant le système de son*)

NORMANDE : Bach.

IRÈNE : (*Prenant le pot de bonbons sur le bureau*) Rouge ? Bleue ? (*Normande fait « Non » de la tête*) De quoi veux-tu qu'on parle aujourd'hui ? De papa... ou de maman ? ... ou... On peut reprendre notre discussion de la dernière fois, tu sais les méchants ?...

NORMANDE : Oui, oui je le sais qu'y a des méchants qui veulent nous toucher pis qu'on va voir un adulte qu'on connaît quand y'a des méchants qui veulent nous parler ou nous donner des bonbons.

IRÈNE : Alors, tu me jures qu'il n'y a aucun méchant ou aucune méchante qui t'a touchée ?

NORMANDE : Je le jure.

IRÈNE : J'suis contente que tu me dises ça. Audrey, elle ne t'a pas touchée ?

NORMANDE : J'vais aller faire pipi.

IRÈNE : Ça peut pas attendre, on vient de commencer à jaser ? Avant d'arriver ici, qu'est-ce que tu faisais avec tes amies pour t'amuser ? P'tite coquine, je le sais que vous couriez après les gars pour les embrasser. C'est mignon.

NORMANDE : J'ai jamais eu vraiment beaucoup d'amies... Alors j'ai jamais vraiment couru après les gars pour les embrasser comme tu dis. De toute façon, les gars de mon âge sont trop jeunes. Et pour les gars plus vieux, je suis pas assez sexy.

IRÈNE : Qu'est-ce que ça veut dire pour toi sexy, Normande ?

NORMANDE : Sexy ? Ça veut dire avoir un charme attirant et aguichant, du sex-appeal en quelque sorte. Ça se dit surtout à propos d'une femme.

IRÈNE : As-tu déjà vu des femmes sexy ?

NORMANDE : À mon arrivée à Montréal, dans l'auto. J'étais ébaubi par ce que je voyais dehors. Des femmes vraiment sexy...

IRÈNE : Et toi, Normande, est-ce que tu te trouves sexy ? Normande ? Qu'est-ce qui se passe ! Ça va ?

NORMANDE : Oui, j'vas aller mettre une autre paire de bas.

IRÈNE : Voyons, ils sont très bien ces bas-là. Est-ce que tu voudrais me chanter la chanson ? S'il-te-plaît.

NORMANDE : Si je peux m'en aller après.

IRÈNE : C'est d'accord. (*Normande chante*) Es-tu assez bonne ? Eh ! que tu m'impressionnes !

NORMANDE : Voyons, c'est toi qui me l'as montrée.

(*Temps*)

IRÈNE : Y'a quelque chose qui te tracasse ?

NORMANDE : Ben... Je comprends pas... Si je suis une enfant génie, si je suis plus avancée que quiconque pour mon âge, pourquoi ça ne paraît pas dans mon corps ? J'ai l'impression d'être une grand-mère sans en avoir l'apparence. (*Temps*) Est-ce que je vais en avoir un jour (*Montrant sa poitrine*) ?

IRÈNE : Mais oui tu vas en avoir, c'est sûr. Quand tu vas être adolescente. Tu le sais ; j'te l'ai expliqué. Je t'ai déjà tout expliqué ça, les menstruations et le reste. Toutes les femmes ont des seins. C'est normal.

NORMANDE : Oui, je le sais. Tu l'as déjà conté plein de fois, ça ! Mais c'est aujourd'hui que j'en veux !

IRÈNE : Pourquoi es-tu si pressée d'être une femme ?

NORMANDE : Parce que, quand les gens me regarderaient, ils arrêteraient de me voir comme une enfant et ils me parleraient comme on parle à une adulte. J'veux être pareille comme toutes les femmes !

IRÈNE : Est-ce que c'est parce que tu as aussi envie de faire ce que font les adultes et qu'on ne t'en laisse pas la chance, vu ton apparence ?

NORMANDE : Il y a un peu de ça aussi.

IRÈNE : Dis-moi, on ne parle pas de faire l'amour, toujours ?

NORMANDE : Jamais.

IRÈNE : Qu'est-ce que ça t'apporterait de plus, de pouvoir faire comme toutes les femmes alors ?

NORMANDE : Je pourrais me maquiller sans avoir l'air ridicule. Je pourrais porter des talons hauts.

IRÈNE : Pour toi, être une femme se résume à ça ?

NORMANDE : C'est beaucoup plus compliqué que ça.

IRÈNE : Et quel intérêt ça a de ressembler à toutes les femmes, d'être pareille comme elles ? Tu n'aimes pas le fait d'être unique ? Moi, j'aimerais ça être à ta place. De savoir que je suis seule à être comme je suis.

NORMANDE : Mais tu es seule à être comme tu es. Y'en a pas deux comme toi.

IRÈNE : Mais, il reste que je n'ai rien d'unique. Je suis unique par mon ADN, oui mais, dans ce que je veux, dans ce que je fais, ce que je dis et pense, ça ressemble beaucoup à tous les gens de mon âge.

NORMANDE : Peut-être, mais au moins, tu as des modèles sur qui te baser. Moi, il n'y a personne. Y'a pas eu de témoignages d'enfants génies avant moi. Personne n'a encore écrit de livre, de mode d'emploi pour m'expliquer comment je dois arriver à passer à travers cette vie-ci en étant comme je suis. Y'a pas personne qui peut me dire comment je dois réagir face à tout ça. C'est très frustrant !

IRÈNE : Tu n'aimerais pas mieux faire ta place dans le monde toute seule ?

NORMANDE : Personne ne peut arriver à faire ça tout seul. Il faut inévitablement se comparer aux autres pour trouver qui l'on est et ce qu'on veut.

IRÈNE : Alors, tu peux les trouver toi-même tes modèles. Est-ce qu'il y en a des gens qui t'inspirent ?

NORMANDE : Vite comme ça ? Il faudrait que j'y pense un peu...

4. Rêve

MAX : Je reviens de la mort. Savez-vous comment j'ai voyagé jusqu'ici ? À cheval. Ce cheval était blanc. Il m'a raconté dans sa langue de cheval, qu'il était aussi chorégraphe. Comme moi. Il m'a dit qu'il était en train de travailler sur une œuvre difficile : une commande de Dieu lui-même. J'ai été très jaloux d'apprendre que Dieu avait commandé une œuvre chorégraphique à un cheval. Mais le cheval qui m'a reconduit jusqu'à la porte de la vie a sans doute des mérites que je n'ai pas. À mi-chemin entre la mort et ici, le cheval blanc s'est arrêté. Il m'a dit : « Descends de mes flancs. Je vais te montrer, en primeur, quelques pas de ma chorégraphie ». Et, devant ce que j'étais, c'est-à-dire un fruit tombé de l'arbre, en suspens entre la branche et le sol, il s'est exécuté. J'ai pleuré. J'ai pleuré. De joie, de rage, de pitié. De joie devant la beauté pure qui martelait un horizon d'or ; de rage devant la cruauté de cette beauté qui m'échappait ; de pitié devant l'enfant que je commençais à peine à devenir, encombré par cette beauté. Qui ? Qui sommes-nous, nous les hommes à deux jambes, pour nous mêler des affaires de la danse ? Le cheval a dansé et le monde, sous ses sabots, a pris des couleurs d'aurore, de couchant, de glaise, de sang. Le monde n'avait pas de sens mais respirait comme un pain. Ah ! Quand je suis remonté sur le cheval pour reprendre ma course vers cette plaine grise où nous sommes, je doutais de mes capacités. J'ai conté ça à ma troupe de danseurs. Puis après je leur ai dit : « En vérité, Marie-Ève, Ludovic, Jérémie, Hugues, Emmanuelle, Yves, Linda, ce que vous faites depuis le début, c'est de la merde. (*Silence.*) Pour danser, il faut oublier qui vous êtes, des hommes, des choses lourdes qui encombrent l'espace. Êtes-vous prêts à aller jusqu'au bout de vous-mêmes ? Êtes-vous prêts à créer un chef-d'œuvre avec moi ? » Ça pas marché... Quelle idée stupide j'ai eue de vouloir travailler avec des amateurs ! Qu'est-ce qui m'a traversé la tête ce jour-là ? Jérémie, tu me fais chier. Vous me faites tous chier. Débrouillez-vous sans moi. On se verra le soir de la première. Vous êtes des petits paquets de merde, pas de nerfs, rien que des nouilles molles dans un sac de plastique. Beurk ! Regardez-vous ! Vous êtes mous, mous, mous ! Jérémie, tu devrais te poser de sérieuses questions à ton sujet. Avoir mal à la tête quand on en a si peu c'est... c'est... inquiétant, non ? Linda, ne me regarde pas comme ça, on dirait une vache en train de se faire traire ! Et toi, Ludovic, tu n'es pas mieux avec ton regard de bovin. Si tu t'imagines que tu dansais tout à l'heure, c'est que tu ne fais pas encore la différence entre un marteau-piqueur et un danseur. Yves ! Yves ! Yves ! Pas la moindre petite vérité dans les gestes ! Aucune implication ! Tu dances du bout des lèvres. Vous êtes tous, sans aucune exception, médiocres. Mes amis m'avaient prévenu : "Quoi ? Tu veux créer ta prochaine chorégraphie avec des amateurs ! Avec des délinquants en plus ! Des petites crapules ! Des socio-affectifs ! Des drogués, des violeurs ! Tu as perdu la tête !" Et moi qui leur répondais qu'ils étaient remplis de préjugés ! C'est moi qui étais rempli d'illusions. D'illusions ! M'avez-vous compris : d'illusions !

5. Vedette

(Claudette, Marie-Ève et Paul remplissent des rapports, exténués. Madame Barber est dans la salle commune et regarde la télévision)

CLAUDETTE : Pis comment ça l'a été, ton trip spirituel ? C'était quoi au juste ?

MARIE-ÈVE : C'était pas un trip spirituel, c'était une quête mystique. (Claudette, confuse)
C'est dur à expliquer... C'était comme un retour aux sources. Comme une régression dans notre enfance. Le gars qui donnait l'atelier, nous a ramené dans une période de notre enfance qui nous avait traumatisés, pis, à partir de là, on pouvait commencer à travailler sur nous... À changer dans notre vie ce qu'on traîne depuis l'enfance et qu'on n'aime pas. À mieux nous comprendre, mieux nous connaître... C'était ben intéressant. J'en ai fait plusieurs des ateliers du genre, ils m'ont tous beaucoup aidée, je trouve. Tu devrais essayer une bonne fois. Tu pourrais venir avec moi...

CLAUDETTE : Est-ce que ces ateliers se ressemblent tous ?

MARIE-ÈVE : Oui, ils arrivent tous à un moment ou un autre à te transcender. Y faut juste que tu te laisses aller là-dedans. Y faut que tu embarques dans le processus.

CLAUDETTE : Je pense pas que je suis faite pour ça. C'est pas pour moi ce genre d'affaires-là.

MARIE-ÈVE : Ben voyons ! C'est pour tout le monde. Il suffit juste d'être assez ouvert d'esprit.

CLAUDETTE : Pis en plus, ça peut être dangereux.

MARIE-ÈVE : Dangereux ?

CLAUDETTE : Ben oui. L'autre jour dans *Piscine municipale*, Guillaume est allé dans un genre d'atelier comme ça, pis avant qu'il s'en rende compte y'était embarqué dans une secte. C'est François qui a dû lui faire comprendre qu'il était en train de se faire avoir.

MARIE-ÈVE : Voyons Claudette ! C'est des histoires de téléromans ça. Ça se passe pas comme ça dans la vraie vie.

CLAUDETTE : Ça doit pourtant être dans tes gènes, quelque part, la spiritualité pis ces choses-là !

MARIE-ÈVE : Peut-être. En tout cas, ça me fait vraiment *tripper* ! Je t'en reparlerai la prochaine fois que je m'inscris à un atelier.

CLAUDETTE : (*Faisant signe que ça ne l'intéresse pas*) Ah oui ! J'ai vu Claude l'autre jour, il m'a dit que t'étais pas allé y porter ton cv.

MARIE-ÈVE : Ben non, je sais... Je sais plus si ça m'intéresse cette job-là. À la place, je vais partir en voyage.

CLAUDETTE : Ah oui ? Ah bon. C'est toi qui le sais. Où tu voudrais aller ?

MARIE-ÈVE : En Espagne !

CLAUDETTE : Moi, si j'avais à faire un voyage, ce serait en Égypte. J'ai toujours été attirée par ce pays-là. Le Sphinx, les pyramides...

MARIE-ÈVE : Le Sphinx ! Franchement !

CLAUDETTE : Quoi ?

MARIE-ÈVE : Pas très original !

CLAUDETTE : Qu'est-ce qui a de mal à faire comme tout le monde ? Pis l'Espagne, c'est plus exotique comme destination, je suppose ?

MARIE-ÈVE : Ha ha ! Ben non, mais moi je veux pas faire un voyage de *matante*, là... Je veux pas aller dans des places à touristes. Je ferais peut-être le chemin de Compostelle. Je sais pas encore. Je vais voir.

CLAUDETTE : En tout cas, attends pas trop, parce que Claude, lui y t'attendra pas.

(*Entre Ariane Letendre.*)

BARBER : Vedettes...

CLAUDETTE : (*Essayant de cacher son enthousiasme*) Bonjour Madame Letendre. Nous sommes très heureux de vous accueillir. J'espère que vous allez passer un agréable séjour parmi nous.

MARIE-ÈVE : Franchement Claudette ! Bonjour Madame Letendre. On vous attendait. Voulez-vous, s'il vous plaît, remplir le formulaire d'admission avant que j'aille vous montrer votre chambre ?

(*Matthias, passant*)

MATTHIAS: Mademoiselle !

CLAUDETTE : Je vous présente Matthias. Un autre patient. Qu'est-ce que tu fais là Matthias ?

MATTHIAS : Faut que j'aille travailler. Un homme se prépare pour aller travailler. Ça arrive tous les jours. *Take care ! (Il sort)*

CLAUDETTE : On lui donne des petites jobines ici et là, ça l'occupe pis ça lui donne l'impression d'être utile.

BARBER: Vedettes ! Vedettes !

CLAUDETTE : Madame Barber, voulez-vous ben...

BARBER : Virginie ! *(Elle commence à s'agiter)*

PAUL : Je vais y aller ! *(Il sort avec Madame Barber)*

ARIANE : *(Remettant le formulaire)* Voilà.

MARIE-ÈVE : Merci beaucoup. Suivez-moi. Je vais vous montrer votre chambre. *(Elles sortent)*

(Un temps. Claudette finissant de remplir son rapport, puis Paul et Marie-Ève reviennent en même temps)

CLAUDETTE : Ç'a été long, les œufs n'étaient pas pondus ?

PAUL : Ben non. La vieille maudite. Je le savais que j'aurais pas dû accepter ce mandat-là.

MARIE-ÈVE : Qu'est-ce qu'il y a ?

PAUL : Barber a toute vomi son foie de porc sur la carpepe de la salle de bain. A l'a délibérément choisi la salle de bain. Faut que je nettoie encore.

MARIE-ÈVE : *(Rigolant)* Oh boy ! Je voudrais pas être à ta place.

CLAUDETTE : Prends donc la *moppe* qui est dans l'entrepôt du concierge. Ça va aller mieux. Bon ben, moi c'est l'heure où je vous quitte. Ma journée est finie. Salut ! *(elle sort)*

PAUL : La maudite vieille. J'vas finir par la tuer un jour.

MATTHIAS : *(Entrant avec la moppe)* Avec quoi tu veux la tuer ?

PAUL : Je sais pas. Mais quelque chose qui laisserait pas de traces.

MATTHIAS : Pis tu vas mettre Barber dans un sac à vidanges.

PAUL : En plein ça ! Ben non, Matthias. Tu le sais que je fais des blagues, hein ?

MATTHIAS : Ben oui, *Buddy*. Ben oui.

BARBER : (*Réapparaissant*) Aie! C'pas facile d'être bourreau dans un monde de victimes, tu sauras !

PAUL : Madame Barber, j'veus ai dis de rester dans votre chambre jusqu'à temps que j'aille vous chercher. Qu'est-ce que vous faites là ?

BARBER : Chu venue te chercher pour le party.

PAUL : Quel party ?

BARBER : Ben oui, viens, ça va être le fun. Hé !... On est bien ici. J'ai plus mal nulle part.

PAUL : C'est ben le fun !

BARBER : Ils ont aménagé un Prévost Car, laveuse, sècheuse, tout le kit...

PAUL : S'il te plaît, Estelle... (*Paul et Mme Barber sortent*)

Matthias est toujours là pour rendre service. Il est très avenant et se propose souvent pour aider. Il ne veut jamais contrarier personne et s'arrange toujours pour ne pas déplaire.

La seule chose qui est vraie en lui, c'est cette fausseté de tous les rapports qu'il entretient avec les autres et avec lui-même. Il répond trop vite, comme un enfant qui craint d'être pris en faute ou en défaut, qui a peur de ne pas savoir la bonne réponse, celle qu'on attend de lui et non celle qui monte de soi. Il parle de lui comme s'il inventait une histoire. C'est déjà un récit, presque une récitation.

Je ne l'écoute même plus quand il parle. Je fais semblant d'être intéressé à ce qu'il dit...

Je n'aime pas la compagnie de gens hypocrites qui ne cessent de se censurer...

Ils sont tellement faux, qu'on ne sait même plus qui ils sont réellement. Ils sont des personnages. Perdus. Comment on doit réagir envers eux ? On leur crache en pleine face leur médiocrité ou on essaie de les comprendre ?

J'ai peur de prendre une décision et j'aimerais pouvoir perdre conscience pour ne plus avoir à faire face à ce monde qui me ronge de l'intérieur.

Ils ont peut-être raison ?

Je ne sais plus où est ma place dans cet univers, je me sens perdu.

Qu'est-ce qui a foutu le camp ?

Il me vient des envies de partir en courant.

6. Max

MAX : Ça pourrait aller mieux.

IRÈNE : Ça peut toujours aller mieux, y'a jamais rien de parfait. Où on en était la dernière fois ? (*Elle regarde dans son dossier*) On parlait de ta voiture...

MAX : Oui, ma voiture a un pépin et j'ai peur des chauffeurs de taxi. J'ai honte mais, depuis que j'ai une voiture, j'ai du mal à voyager avec des gens que je choisis pas. C'est parce qu'ils prennent toute la place. Je veux dire dans ma tête. Ils m'empêchent de réfléchir ou de penser à rien puisque je pense à eux. Je fixe les gens et on m'a déjà dit que c'est très gênant. Mais je peux pas m'en empêcher. C'est comme si j'avais besoin de me situer par rapport aux autres. Je fais un genre de fiche technique de la personne assise en face de moi. J'essaie de deviner si cette personne a une vie sexuelle épanouie, si elle a un emploi valorisant, si elle a des enfants, si elle est intelligente, si elle est sportive. Moi j'ai une vie sexuelle poche, un travail plate, j'ai pas d'enfants, je sais même pas si je suis intelligent et j'ai jamais essayé d'être sportif. Est-ce que je suis triste ? Je sais même pas si je suis particulièrement triste ou pas, ça fait longtemps que je vis dans un état moyen, alors je sais plus c'est quoi les émotions extrêmes.

IRÈNE : Qu'est-ce que tu n'aimes pas dans l'idée de prendre l'autobus ?

MAX : Il pourrait se passer quelque chose d'étrange, comme une odeur de catastrophe, de déluge, de force majeure, mais pourtant rien en apparence, l'anonymat habituel et pourtant quelque chose qui ferait qu'au lieu de fuir les regards on se mettrait tous à les chercher avec avidité, à les appeler, comme si on voulait happer l'humanité avec nos yeux, comme si on voulait avaler l'humanité par les yeux, comme si, pour une raison obscure, on se sentait plus que jamais comme faisant partie de la même race d'animaux qui pensent, et que ce soit suffisant pour être viscéralement concerné par les yeux des autres, et qu'on se mette à pouvoir sentir les autres à tel point qu'il deviendrait possible de faire bouger le bras de quelqu'un d'autre tellement on serait *dans* la peau de ce quelqu'un d'autre, on se mettrait à avoir froid ou chaud pour quelqu'un d'autre, ça créerait un espèce de doute collectif sur la réalité de ce moment, chacun croirait d'abord à une sorte de perversion sexuelle tellement l'exacerbation des sens ferait penser à un désir violent et inexplicable. Chacun se dirait d'abord, mais qu'est-ce que j'ai, à désirer tout le monde, comme ça ? Puis bien vite on serait conscient de vivre quelque chose d'exceptionnel, peut-être d'extraterrestre, et on serait complètement désolé pour tous ceux qui n'étaient pas dans l'autobus à ce moment-là. Parce qu'on aurait vécu le comble de la compassion.

IRÈNE : Tu n'aimes tout simplement pas le fait que le transport en commun t'amène à côtoyer des êtres humains. Est-ce parce que leurs pensées te contaminent ? Cette proximité avec les autres te fait peur à cause des voix que tu entends dans ta tête ?

MAX : De quoi tu parles ?

IRÈNE : Est-ce que les voix s'adressent encore à toi ?

MAX : C'est pas de tes affaires !!!

IRÈNE : Voyons, Max ! On discute là. J'essaie juste de t'aider, moi.

MAX : Oui, mais moi c'est plus grave. J'ai plus la force de travailler, ma femme me laisse tomber, mon agent veut plus me parler, j'ai dû vendre ma voiture. Je suis obligé de prendre le transport en commun.

IRÈNE : Et tu crois vraiment que personne, à côté de toi, peut vivre quelque chose de plus affreux. Tu es le champion du malheur ! C'est ça ! Tout le monde doit surmonter des épreuves, des difficultés dans la vie. Tout le monde. Y'en a juste qui sont plus outillés que d'autres. C'est tout. C'est pour ça qu'on est ici. Pour te donner des outils, pour affronter et surmonter les obstacles que la vie t'envoie, pour devenir une meilleure personne.

MAX : Comment peut-on devenir une meilleure personne, quand on sait même pas qui on est soi-même ?

IRÈNE : Qu'est-ce que tu veux dire ?

MAX : J'ai jamais réussi à faire quoi que ce soit de bon. J'ai jamais eu de vraies idées qui venaient de moi. Tout a été dit et fait. Je n'ai fait que remâcher les œuvres des autres toute ma carrière. Des œuvres qui me paraissaient incomplètes ou erronées, je les ai refaites à ma manière, qui bien souvent était un mélange de différentes façons de faire que j'avais déjà vu. J'ai fait du Lepage, du Ronfard. J'ai même essayé de faire du Brecht et du Wilson. Je me suis vanté d'avoir inventé ce que j'avais mot à mot pris aux autres. La seule fois que j'ai eu assez confiance en moi, je me suis planté. J'ai craqué. Je ne me sentais pas à la hauteur d'un tel projet. Je ne me sentais pas capable de mener à terme mon spectacle. Pour la première fois que j'avais quelque chose à dire, je ne trouvais pas les mots pour le dire. Mes mots. Et c'est là que j'ai commencé à entendre des voix.

IRÈNE : Comment peut-on dire mes mots ? « Mes mots à moi ». Molière ou Racine n'auraient jamais dit mes mots à moi. Les mots appartiennent à tout le monde. On ne peut pas les posséder. Tout ce qu'on peut posséder c'est la façon dont on exprime les idées. Tu dis n'avoir jamais eu d'idées propres à toi. Mais la façon de les exprimer te revient tout de même...

MAX : Mais, qui dit que la façon dont j'ai voulu le faire était bel et bien ma façon ? J'envie ce temps où les idées étaient un bien collectif. Où imiter les grands maîtres était chose prestigieuse. J'aurais été célèbre dans ce temps-là. J'aurai pas cette angoisse incessante de la nouveauté, de l'originalité, de l'unicité.

IRÈNE : Ceux qui prétendent avoir créé une œuvre à partir de rien sont des imposteurs.
Même Dieu a créé l'homme à son image.

MAX : Je ne sais pas ce que je veux dire, je ne sais pas ce que je pense, je ne pense pas ce que je sais, tout ça m'échappe...

IRÈNE : Tu sais Max, certains patients me demandent ce qui fait leur personnalité, ce qui, par rapport à tous les autres, fait qu'ils soient uniques.

MAX : Et qu'est-ce que tu leur réponds ?

IRÈNE : Que le moment où l'on sait, pour toujours, qui l'on est, ne s'atteint souvent qu'au moment où l'on meurt. Et qu'entre temps, notre vie est parsemée de *patterns* que l'on répète, qui nous guident, qui nous forment...

MAX : Après tout, je ne suis peut-être pas un homme. Je fais semblant d'avoir des bras, des jambes, une tête. Possible que je n'existe pas du tout, je crois seulement que je marche, que je marche, que je dors. Oh ! si je pouvais ne pas exister !

7. Figuration

CLAUDETTE : Je regardais la série *Le bonheur d'à côté*... Je vous trouvais ben bonne.

ARIANE : Merci. T'aimais ça ?

CLAUDETTE : Oui, on pouvait vraiment se reconnaître dans cette émission-là. Le monde vivait les mêmes choses que nous autres.

ARIANE : Est-ce que tu écoutes aussi *Piscine municipale* ?

CLAUDETTE : Oh oui ! J'en manque pas une. Je les enregistre si j'en manque une. J'ai remarqué une chose étrange. Lorsque le téléphone sonne chez Marie-Hélène – et il sonne souvent – jamais la caméra nous montre la personne qui l'appelle. Donc, jamais nous pouvons entendre des phrases du genre : “Allô, c'est toi, Nicole !”, ou “C'est toi, Irène ?”, ou “C'est toi, Marie ?”

ARIANE : Ah oui, ben ça, c'est parce que, je suis pas supposée le dire, mais c'est à cause du manque de budget. Dis-le pas, mais avec les coupures du gouvernement, *Piscine municipale* reviendra pas l'année prochaine.

CLAUDETTE : Oh non ! J'aime tellement ça, cette émission-là.

ARIANE : T'en parles pas, là. Je suis pas supposée être au courant.

CLAUDETTE : Ariane, j'aurais quelque chose à te demander.

ARIANE : Oui, vas-y.

CLAUDETTE : Dans *Piscine municipale*, tu te souviens que François, l'ami de Guillaume, a participé à un concours d'auteur-compositeur-interprète. Il a présenté une chanson qui m'a brisé le cœur... Ariane, je ressens une envie puissante, très puissante, d'imiter François.

ARIANE : Tu veux participer à un concours d'auteur-compositeur-interprète ?

CLAUDETTE : Non, je veux réaliser mon rêve. Devenir comédienne.

ARIANE : Ah oui ? Je m'attendais pas à ça.

CLAUDETTE : Penses-tu que je pourrais ?

ARIANE : Sans vouloir t'offenser, c'est rare qu'on accepte des candidats de ton âge dans les écoles de théâtre. Il faudrait que je vois si t'as un certain potentiel. Dis-moi une réplique de quelque chose. *Piscine municipale*, tient.

CLAUDETTE : Ah, OK... « Aube. Tu te souviens pas d'elle ? Il faut dire que t'étais encore petit quand elle a quitté la commune... » Hein ! Qu'est-ce que t'en penses ?

ARIANE : C'est pas si pire.

CLAUDETTE : Le truc, l'émotion de base. Alors, crois-tu que j'ai une carrière devant moi ?

ARIANE : On le sait pas. Peut-être. Tu pourrais commencer par de la figuration. On sait jamais où ça pourrait te mener. Je pourrais te donner un numéro d'agence si ça t'intéresse.

8. Création

ARIANE : Si je suis pas capable de décider, je serai pas capable de créer. Comment y font ceux qui sont juste capables de créer dans le doute ? Moi, y'a rien qui sort quand j'hésite. Le doute me fige, pis je suis pas capable d'accoucher figée. Après, je doute. Après. Comme là là, je doute. Je trouvais ça bon, mais là, je trouve ça mauvais. Un peu mauvais. Pas toute. Ah sacrement ! Sacre pas, ça sert pas. C'est pas si mauvais que ça. On reprend : c'est bon. C'est bon, c'est bon. Qu'est-ce que j'étais autrefois ? Une petite belle à croquer. Qu'est-ce que je suis devenue ?

9. Recommencer à zéro

(Claudette, en train de remplir un autre interminable rapport, rêve)

CLAUDETTE : *(Elle pense)* Ariane Letendre m'a dit qu'elle mangeait toujours au restaurant parce qu'elle a pas d'appétit quand elle est toute seule. Je me demande si elle voulait que je l'invite à souper. Maintenant qu'elle m'a dit ça je me sens obligée de l'inviter à souper. Elle m'a donné des billets de théâtre. Je sais pas quoi faire avec.

J'ai pas envie de voir son talent. J'ai jamais eu aucun talent. Dans aucun domaine. Je dansais dans une classe de ballet avec plein de filles, et on était en face d'un grand miroir, et c'était l'adage, et je me regardais dans le miroir et je me trouvais bonne, je trouvais que je dansais bien, j'étais surprise par ma propre grâce, et tout à coup je me suis rendue compte que je regardais pas le bon reflet dans le miroir. C'était pas mon reflet que je regardais. Je regardais le reflet d'une autre fille, et comme on se ressemblait toutes, en rose et en chignons et à faire les mêmes mouvements, j'avais cru que c'était moi. J'avais cru que c'était moi qui dansais si bien, mais en fait quand j'ai repéré le bon reflet dans le miroir, mon reflet à moi, j'ai bien vu que j'avais aucun talent et ça m'a déprimée. *(Revenant à la réalité)* J'étais tellement contente ! C'était pas Bertrand, finalement ?

MARIE-ÈVE : Bertrand ? Quel Bert... Ben non, c'est Sylvain !

PAUL : Ah oui. Le comique, là. Qui s'était construit un cabanon en fonds de bouteilles de vin.

(Entrent Normande et ses parents)

NORMANDE : Qu'est-ce qu'il y a d'amusant ici, à part Montréal ?

MME LAMONTAGNE : Ben oui, avez-vous fait des activités.

NORMANDE : Pas vraiment là...

MARIE-ÈVE : Ben voyons Normande. L'autre jour on est allé à la piscine. Tu t'en souviens pas ? T'étais super bonne.

M. LAMONTAGNE : Je le sais bien, c'est pour ça que j'ai déjà voulu l'inscrire à un sport. Elle a un talent inné pour le sport. Il me semble que ça se fait, en tant que père, d'inscrire sa fille à un sport.

MME LAMONTAGNE : Ou du ballet classique.

M. LAMONTAGNE : Normande ! Écoute ça. Un vieux truc de sportif.

MME LAMONTAGNE : T'es ben rouge aujourd'hui. Écoute Normande, fais pas cette face-là, je sais que j'ai pas été une bonne mère pour toi. Trop autoritaire, prude, froide...

M. LAMONTAGNE : (*À Marie-Ève*) On aimerait ça peut-être l'amener à Ottawa en fin de semaine prochaine. Pensez-vous que ça serait possible ? Y a le Canal Rideau à Ottawa. Tu pourras faire du patin.

MME LAMONTAGNE : C'est peut-être parce qu'elle regarde trop la télévision qu'elle aime pas le sport ?

MARIE-ÈVE : Normande, est-ce que tu donnes à ton père ce que tu as fait pour lui ?

(*Normande tend un paquet à son père*)

M. LAMONTAGNE : Un présent ? Pourquoi un présent ? (*Le père déballe le cadeau. C'est une chemise peinte à la main*) Elle est ben belle mais je peux pas mettre ça pour aller au bureau.

NORMANDE : Ouais ben c'est ça... J'en ai parlé à Irène hier soir, pis euh... je pars en Amérique centrale.

(*Tout le monde se met à rire.*)

M. LAMONTAGNE : Viens donc me donner un bec avant de partir...

(*Entre Irène*)

IRÈNE : Bonjour, si vous avez une minute, j'aimerais bien vous rencontrer pour qu'on parle de Normande.

M. LAMONTAGNE : Oui, tout à fait. C'est un peu pour ça qu'on est venu.

(*Entre Madame Barber*)

BARBER : *Pain in the ass*... Comment ça c'est en anglais, on peut-tu avoir des services dans notre langue. Quelle date qu'on est donc ?

M. LAMONTAGNE : (*À Madame Barber*) Dans pas longtemps on va recommencer à zéro. La neige va fondre, pis les feuilles vont repousser.

BARBER : Comment ça, recommencer à zé... Si tu recommences à zéro ça marche plus là, tu perds toute, il y a plus de rachat possible.

M. LAMONTAGNE : De quoi elle parle ?

IRÈNE : Faites-vous-en pas. Elle est un peu perdue. Marie-Ève, pouvez-vous conduire Madame Barber à sa chambre, s'il vous plaît ?

(Marie-Ève prend Madame Barber par les épaules et l'amène vers sa chambre. Madame Barber a peur)

MARIE-ÈVE : C'est juste un corridor !

BARBER : Les courses, les courses. Y faut que j'aïlle y porter ses courses.

(Marie-Ève, Madame Barber, Irène et les parents de Normande sortent)

Madame Barber est confuse, déconnectée de la réalité. Elle est souvent agitée et agressive. Elle apparaît toujours au moment où on s'en attend le moins et elle a un discours des plus incohérents. Je ne sais pas pourquoi elle me fait autant peur. C'est peut-être parce que je suis effrayée de devenir comme elle. Il y a dans son regard un désespoir profond. C'est comme si on lui avait arraché une partie d'elle.

Tout ce qu'elle dit n'a aucun sens, comme si on lui dictait ses paroles de l'au-delà. La seule chose qui est vraie en elle, c'est cette fausseté de tous les rapports qu'elle entretient avec les autres et avec elle-même. Ces émotions apprises, ces larmes de circonstances, cette conviction démontrée — tout ce qui vous fait dire : ce n'est pas ça, ce n'est pas vrai, ce n'est pas elle — c'est avec ça qu'elle parle. La mort a fait en elle son travail depuis longtemps, vidant l'intérieur de sa substance, empêchant l'échange entre le dehors et le dedans.

Elle me donne le goût de vomir. Chaque fois que je la vois, j'aurais envie de lui maudire une claque en pleine face et de lui dire : « Envoie ! Réagis ! Maudite vieille folle !!! Je te méprise. » Mais je ne le ferai pas... Elle me fait penser à ma mère...

Il me vient des envies de partir en courant... Mais dans quel merdier je me suis fourrée ?? Je sais plus quoi faire, ou quoi dire... J'ai peur de prendre une décision. J'ai peur qu'on me crache à la gueule ma propre médiocrité.

J'aimerais pouvoir perdre conscience pour ne plus avoir à faire face à ce monde qui me ronge de l'intérieur.

Je veux qu'on me trouve belle et intéressante. Je veux qu'on m'aime. Je veux que les gens m'adulent. Je veux être acclamée.

Pourquoi je ne me suis pas enfuie au lieu de me lamenter sur mon sort...

10. *Mon bébé*

(*Entre Matthias*)

MATTHIAS : J'ai fini de peindre la galerie après-midi, il me reste juste la bordure du petit toit pis les boîtes à oiseaux. J'ai regardé ça, il y aurait tout le treillis autour de la galerie qui serait à refaire aussi. Ça serait une semaine d'ouvrage, je pourrais vous faire ça pour 100 \$.

CLAUDETTE : OK. Je vais en parler avec Irène pis on te revient là-dessus. Ça marche ?

MATTHIAS : OK. *Take care. (Il sort)*

(*Entre Nicole*)

CLAUDETTE : C'est pas celle qui joue la mère d'Ariane dans *Piscine municipale* ?

MARIE-ÈVE : Ah oui ?

CLAUDETTE : J'ai un blanc tout à coup : qui joue le rôle de la mère de Marie-Hélène. C'est quoi le nom de son personnage ?

MARIE-ÈVE : Thérèse ?

CLAUDETTE : Non ... Bon, j'ai oublié.

MARIE-ÈVE : Elle n'a pas de nom. Personne ne l'appelle par son nom.

CLAUDETTE : Bonjour Madame. J'imagine que vous êtes venue voir notre belle Ariane? Elle est juste là.

NICOLE : Ouais, j pense que c'est elle. Merci.

(*Dans la salle commune, Madame Barber est là aussi, elle regarde la télévision.*)

NICOLE : Salut... (*S'approchant*)

ARIANE : Salut. J'avais hâte que tu viennes.

NICOLE : Ça va, toi ?

ARIANE : Ça pourrait aller mieux, mais ça s'endure. Les gens sont fins ici. Ça aide... As-tu revu le chien sale ?

NICOLE : Évidemment.

ARIANE : Je t'avais demandé de ne plus le voir.

NICOLE : C'est pas à cause que vous vous séparez que je dois choisir entre vous deux. T'as pas le droit de me demander ça. J'ai le droit de voir qui je veux quand je veux. Louis c'est mon ami, pis c'était mon ami avant que tu sortes avec. Ça fait quinze ans que je le connais. Toi ça fait juste un an et demi... (*Un temps*) Pis le bébé. Tu vas faire quoi avec le bébé ?

ARIANE : J'le garde! C't'à moi. Lui y va m'aimer. L'autre a arrêté de m'aimer. Mais pas mon bébé. Mon bébé va m'aimer, pis moi, je vais l'aimer. On se laissera jamais lui et moi. C'est pas comme l'autre.

NICOLE : Louis. L'autre s'appelle Louis, Ariane. Pis c'est le père de ton enfant. Si tu le gardes, t'auras pas le choix de le revoir, Louis... Veux, veux pas. Pis dans les circonstances, je pense pas que ce soit la meilleure chose à faire.

ARIANE : Qu'est-ce que t'en sais ?

NICOLE : Si c'est ce que je pense. T'es pus capable de sentir Louis, je te vois ben mal devoir lui demander une pension alimentaire, encore moins discuter d'une garde partagée. Ça va être l'enfer pour cet enfant-là.

ARIANE : Je permettrai jamais à un batteur de femme d'avoir soin de mon enfant. S'il faut, j'écirai père inconnu sur l'acte de naissance, pis c'est toute.

NICOLE : C'est pas un batteur de femmes ! Tu l'as poussé à bout pis c't'un accident. Écoute, y m'a dit que ça faisait deux semaines que tu le harcelais.

ARIANE : C'est pas vrai !

NICOLE : T'es rentré chez lui sans sa permission, tu savais qu'y était au travail. Là t'as enlevé tous les tableaux, t'en as défoncé plusieurs pis t'as jeté sa collection de disques compacts en bas du troisième étage. C'est criminel ça. Pis là, Louis est arrivé plus de bonne heure que prévu. Y t'as prise sur le fait, y'était furieux. T'as commencé à prendre son linge pis à vouloir mettre le feu après. Y'a essayé de t'arrêter, pis là, tu t'es faite un œil au beurre noir ; en te débattant, tu t'es cognée sur le cadre de porte. C'est ça que Louis m'a raconté.

(À partir de ce moment, Ariane perd le contact avec la réalité. C'est comme si elle était partie très loin dans ses pensées. Elle a le regard livide. Elle ne dit plus rien jusqu'au départ de Nicole.)

ARIANE : C'est un menteur ! C'est pas de même que ça c'est passé. Y'était pas content de me voir là, fait qu'il s'est mis à me taper dessus.

NICOLE : Tu t'es accrochée à lui c'est tout.

ARIANE : Parle pas à travers ton chapeau, c'était mon chum, je le connais. Tiens. Qu'est-ce que tu penses de ça? *(Elle lui montre ses bleus)*

NICOLE : OK. Oui, très drôle... *(Elle veut partir)*

ARIANE : Nicole, attends... Tout va trop vite. J'sais pus quoi penser.

NICOLE : Tu pleures ? Qu'est-ce que je peux faire ?

ARIANE : Je sais pas.

NICOLE : Dis-moi ce que tu veux. De l'amour ? Accroche-toi. Attends encore un peu. Es-tu prête pour la lumière ? Attention c'est étroit. Qu'est-ce que tu vois ? Respire. Ici, le monde a pas besoin de toi. Pas encore. Ici y'a ceux qui tous les soirs se racontent des histoires. Y'a ceux qui font bouger les choses. Y'a ceux qui prennent le temps. Y'a ceux qui courent pour le prendre. Aie pas peur, y'a pas de danger. Y'a aucun danger. Juste une extase. Ici, y'a ceux qui veulent agir lundi. Déménager le mardi. Oublier le mercredi. Disparaître le jeudi. Maigrir le vendredi. Dormir le samedi. Pis mourir le dimanche. Y'a ceux qui nous échappent. Encore un effort et je t'échappe. Respire mi amor mon amour. Je te vois. Accroche-toi. Pense à moi quand j'étais grande fille pour la première fois. Pendant au moins 30 secondes. Inspire. Je réclame ton bonheur.

ARIANE : Merci. Ça me fait du bien... Je suis vraiment ingrate. Je suis là, à te parler de mes malheurs, pis je t'ai même pas demandé comment t'allais ?

NICOLE : Très bien. J'étais justement venue pour te dire quelque chose...

ARIANE : Ah oui ?

NICOLE : Oui... Ben je voulais t'annoncer que... j'ai un nouveau chum... Non mais, ça c'est fait vite. Ça fait longtemps qu'on se connaît, pis dans les dernières semaines, y'a eu des rapprochements... On s'est rendu compte qu'on s'aimait... C'est Louis. Je suis désolée... Est-ce que ça te dérange ? Je voulais pas... Mais avec votre rupture, on s'est mis à passer beaucoup de temps ensemble, pis de fil en aiguille... Tu sais ce que c'est... J'aimais mieux te le dire tout de suite, pour pas que tu l'apprennes par quelqu'un d'autre... Tu le sais que c'est mieux de même.

ARIANE : Oui je le sais. Ah j'avais vous dire avant que vous mourriez après d'atroces souffrances. Moi aussi, j'ai un nouveau chum !

NICOLE : De quoi tu parles !?! T'es pas bien Ariane, t'es pas bien du tout. J'espère que ton séjour ici va te faire le plus grand bien. *(Elle sort.)*

(Ariane pleure)

Ariane devient de plus en plus agressive. Elle vit dans son monde imaginaire. Elle se raconte des histoires dans sa tête et elle y croit...

La chose qui est vraie en elle, c'est cette fausseté de tous les rapports qu'elle entretient avec les autres et avec elle-même. Ces émotions apprises, ces larmes de circonstances, cette conviction démontrée — tout ce qui vous fait dire : ce n'est pas ça, ce n'est pas vrai, ce n'est pas elle — c'est avec cela qu'elle parle. La mort a fait en elle son travail depuis longtemps, vidant l'intérieur de sa substance, empêchant l'échange entre le dehors et le dedans. Elle répond trop vite, comme un enfant qui craint d'être pris en faute ou en défaut, qui a peur de ne pas savoir la bonne réponse, celle qu'on attend de lui et non celle qui monte de soi. Elle parle d'elle comme si elle inventait une histoire. C'est déjà un récit, presque une récitation. Elle est perdue dans ses personnages.

Et moi, est-ce qu'on me donne le droit de me perdre dans des personnages ? Est-ce qu'on me donne le droit de décrocher de la réalité et d'être quelqu'un d'autre ? Est-ce qu'on me donne le droit de ne plus être moi ? Est-ce qu'on me donne le droit d'être déprimée et être désagréable avec tout le monde ? Est-ce qu'on me donne toute l'attention dont j'ai besoin ? Est-ce qu'on est aux petits soins avec moi ? Est-ce qu'on répond à mes moindres caprices ? Est-ce qu'on m'adule ? Non ! Non ! Non ! Va chier Ariane Letendre !!!

J'ai maintenant franchi le seuil du désespoir et j'ai compris que la fin n'est pas encore proche...Mais je veux en finir une bonne fois pour toute. Je veux partir loin d'ici et ne plus jamais revenir. Je veux me retrouver, me...

Je ne veux plus être moi, je veux, je ne veux plus...Ma vie...

Elle s'achèvera sur une pluie d'angoisses.

Une pluie d'angoisses perlera sur mon visage dévasté par la crainte et le mépris.

Où suis-je ? Qui suis-je ?

11. Ariane

(Entre Ariane dans le bureau d'Irène)

IRÈNE : Viens, assis-toi... Puis, comment vas-tu ?

ARIANE : Quand je me suis réveillée ce matin tout était clair. Il me semble que je sais exactement ce qu'il faut faire.

IRÈNE : Par rapport à quoi ?

ARIANE : À ma grossesse, ma carrière. À mon retour au travail. Il va ben falloir que je recommence à travailler un jour.

IRÈNE : Tu te sens prête pour ça ?

ARIANE : Je sais pas.

IRÈNE : Qu'est-ce qui te fait peur ?

ARIANE : Je sais plus. J'ai l'impression d'être rien. D'être personne.

IRÈNE : Qu'est-ce que tu veux dire ?

ARIANE : Je sais pas. C'est quoi être quelqu'un ? Ou être personne ? Est-ce qu'on doit dire : être personne, ou : n'être personne ? Par quoi, on reconnaît qu'on est quelqu'un... ou personne ? J'avais tellement l'impression d'être fusionnelle avec Louis, de ne faire qu'un avec lui. Quand il m'a laissé, c'est comme si j'avais perdu mon identité. C'est comme s'il était parti avec une partie de moi. J'ai tellement interprété de rôles, j'ai tellement incarné différentes personnalités, je me suis tellement oubliée dans ma relation avec Louis, qu'aujourd'hui, j'ai de la difficulté à savoir qui je suis vraiment et ce que je veux faire.

IRÈNE : C'est classique. C'est ce qui se produit souvent dans les relations amoureuses. Avec le temps, on devient tellement proche de la personne qu'on en vient à connaître tout sur elle, parfois même, on en arrive à la connaître mieux que soi-même. On fusionne et on ne forme plus qu'une seule et même personne. Et quand la relation se termine, on perd tous nos repères. On sent un grand vide à l'intérieur de soi. Et ça peut prendre du temps avant de se rebâtir une identité.

ARIANE : Vous croyez que c'est ce qui m'arrive ?

IRÈNE : Possible. Cette impossibilité d'oublier Louis, de le faire disparaître complètement de ta vie, t'empêche de te reconstituer une individualité.

ARIANE : Et c'est quoi le remède ?

IRÈNE : Aller au fond des choses. Comprendre pourquoi cette relation a pris fin, faire une coupure une fois pour tout avec cette histoire d'amour, et passer à autre chose... Penses-tu, un jour, être capable de retomber en amour ?

ARIANE : Ne me parle pas d'amour ! On s'était disputé, juste avant que je parte pour Ottawa. Je jouais une pièce à Ottawa. Il est venu me rejoindre sans me le dire. Il m'a surprise dans les loges... « T'as pas le droit d'être dans les loges ! Je sais même pas comment t'as fait pour te rendre jusqu'ici ! »... On s'est encore disputé. « Dans ce cas-là tu vas à la billetterie. C'est ce qu'on fait quand on veut voir un spectacle. » Puis, il est sorti. Je sais pas s'il est resté pour voir la pièce. Je l'ai pas revu... Je me rappelle plus vraiment comment ça s'est réellement passé. C'est comme si mon cerveau avait effacé ça de ma mémoire. C'est comme si c'était quelqu'un d'autre qui avait vécu ça à ma place... Non, non. Il m'a juste serré un bras un peu, mais j'y ai maudit une claque... Non, je te le dis, j'aurai pas l'enfant. Avoir tous les jours dans la face une réplique de l'homme qui vous a anéantie, je suis pas sûre que je pourrai supporter ça... Mais moi, je serai pas là. Moi, je suis pas comme les autres. Moi, c'est en dedans. C'est autre chose. *(Elle a comme un coup dans le ventre)* C'est rien. Ça bouge... Je serai pas là, demain. Comment tu fais ? Je te regarde. Tu as l'air tellement calme, tellement bien. Ta vie a tellement l'air... comme ça. *(Elle dessine une ligne plane)* Je t'envie tellement. Comment tu fais ?

12. Babe

(Claudette et Paul remplissent toujours des rapports. Dans la salle commune, Madame Barber regarde la télévision, Normande joue aux cartes avec Max. Ariane lit un livre. Entre Marie-Ève)

MARIE-ÈVE : J'ai passé mon test d'allemand ! Je vais m'inscrire à la session d'été pour une cinquième langue !

CLAUDETTE : Pis qu'est-ce que t'étudierais ?

MARIE-ÈVE : Je sais pas. Je parle déjà le français, l'anglais, l'espagnol et maintenant l'allemand... Je pourrais peut-être me mettre au mandarin.

CLAUDETTE : Si tu vas en Chine un jour, oui. Guillaume, dans *Piscine municipale*, suit des cours de portugais. Ça t'intéresserait pas, le portugais ?

(Entre Matthias)

MATTHIAS : Y'a-tu de quoi pour moi ?

CLAUDETTE : Un petit paquet.

MARIE-ÈVE : Où tu t'en vas habillé beau de même ?

MATTHIAS : Chercher une job, j'ai un rendez-vous. Hé oui ! Je m'en vais chercher une job. J'veux me ramasser de l'argent pour t'offrir le plus beau des mariages. Parce que c'est avec toi que je veux me marier. Toi, tu veux-tu te marier avec moi ?

MARIE-ÈVE : Tu sais ben que c'est avec toi que je vais me marier ! (Elle rit)

MATTHIAS : *Good. Take care !* (Il sort)

(Entre Louis)

PAUL : C'est un client ?

CLAUDETTE : L'entraîneur de Marie-Hélène et de Lucie. Dans *Piscine municipale*, c'est l'ex d'Ariane. Est-ce que vous avez trouvé ce que vous cherchiez ?

LOUIS : (Il aperçoit Ariane dans la salle commune) Oui. Merci... Salut, ça va ?

ARIANE : Salut. Oui très bien ! (Ironique)

LOUIS : Oui ! Merci. Moi aussi.

ARIANE : Je m'attendais pas à te voir ici. Je suis restée ben surprise quand on m'a dit que tu venais me rendre visite.

LOUIS : J'avais pas venir. C'est Nicole qui... Comment va ta mère ?

ARIANE : Excuse-moi mais tu m'as jamais demandé comment allait ma mère, t'as toujours eu l'air très ennuyé que je te parle de ma mère quand j'avais besoin de te parler de ma mère, et maintenant, tout à coup, tu fais ton gentil qui prend des nouvelles de ma mère alors, excuse-moi, mais c'est un peu déstabilisant.

LOUIS : J'avais juste prendre des nouvelles. C'est pas si grave que ça.

ARIANE : Plus que tu penses. Comme ça, paraît que t'as quelqu'un de nouveau dans ta vie. T'as pas perdu de temps.

LOUIS : Euh... Ben non, j'ai personne dans ma vie.

ARIANE : Ben oui, c'est Nicole qui me l'a dit !

LOUIS : Ariane, s'il te plaît commence pas à faire une scène ici.

ARIANE : Une scène ! Je suis comédienne, je fais juste ça, des scènes. Un jour, tu m'as dit que tu en aimerais jamais un autre que moi. Pis c'est la première fois que je te croyais, pis je te l'ai dit, je t'ai dit « je te crois *Babe*, je te crois dur *Babe* », pis on s'est fait un serment avec du sang pis de la bave, pis on s'est mis à brailler...

LOUIS : Ariane !

ARIANE : T'aimes pas ça les scandales, hein ?

LOUIS : Non. On pourrait en discuter tranquillement si tu veux.

ARIANE : Mais j'ai rien à vous dire, moi !

LOUIS : Moi, je veux juste que tu sois heureuse Ariane. Je fais ça pour t'aider.

ARIANE : T'as tout pris ce que j'avais. Ma joie de vivre, ma confiance en moi, mon authenticité. Tu t'en es servi pis ensuite tu l'as jeté comme une vieille feuille de papier chiffonnée.

LOUIS : Tu te rappelles pas ce que je t'ai dit quand j'ai été te rejoindre à Ottawa ?

ARIANE : Non.

LOUIS : T'es bonne, t'es une grande actrice. Tu vas les éblouir, les critiques vont être dithyrambiques, t'inquiète pas. Je suis là, je suis avec toi. Je suis à Ottawa. Je pose mes mains sur ton ventre comme un baume. Je t'aime Ariane !

ARIANE : C'est même pas vrai. C'est pas ça que t'as dit. T'étais venu pour me *dumper*. T'étais venu pour me convaincre de me faire avorter. Je voulais même pas te voir là.

LOUIS : Tu me l'avais demandé, d'aller à Ottawa avec toi. Tu m'as supplié en te tordant les mains, tu m'as supplié. Il me semble que tu t'es mise à genoux. Pis une fois que j'ai été là, tu m'as dit de partir, que tu voulais plus rien savoir de moi.

ARIANE : menteur ! Arrête d'inventer des histoires. C'est toi qui m'as laissée. C'est toi qui es parti.

LOUIS : Mais, moi je dis la vérité, Ariane. C'est toi qui inventes des histoires, pis tu te donnes le beau rôle. Tu mets ça à ton avantage. T'as vraiment disjoncté, Ariane. Quand t'as su que *Piscine municipale* revenait pas l'année prochaine à cause des mauvaises côtes d'écoute, tu t'es mise à déprimer, à voir tout en noir, pis à vouloir tout laisser tomber y compris moi.

ARIANE : C'est bon maintenant. Tu peux t'en aller. (*Louis vient pour partir*) Non. Tu peux rester.

LOUIS : J'étais venu ici pour qu'on se parle en adulte. Pour qu'on essaie de trouver une solution pour le bébé. Pour qu'on se réconcilie. Mais je vois ben que tu veux rien savoir. Je pense que je ferais mieux de m'en aller.

ARIANE : Tiens ! Tu t'en vas pas, c'est moi qui te sacre dehors !

BARBER : Non, BEAU ! Gens heureux.

ARIANE : Aïe, pis toi commence pas !

BARBER : Envoie, scènes de la vie conjugale, *let's go*, mais compte pas sur moi pour faire l'amour après par exemple.

ARIANE : T'es rien qu'un chien sale Louis Dubuc. Un chien sale ! Je veux pus jamais te voir la face. Tu verras jamais ton bébé non plus ! (*Elle le frappe dans la poitrine*)

(*Arrive Irène*)

IRÈNE : Mais qu'est-ce qui se passe ici ?

PAUL : Irène. Emmène-la. (*Irène sort avec Ariane*) Je pense que vous seriez mieux de partir.

CLAUDETTE : Vous en faites pas, on est habitué à ce genre de situation-là. Ça arrive souvent.

LOUIS : Ben, tenez ! Je vais vous laisser ma carte. Voilà. S'il y a quoi que ce soit, vous pourrez me rejoindre à ce numéro-là. On a beau pus être ensemble. Ça reste une personne qui m'est chère. J'espère qu'elle arrivera à me pardonner un jour.

(On entend Ariane crier au loin)

NORMANDE : Qu'est-ce qui arrive à Ariane ? Pourquoi elle crie comme ça ?

MAX : Elle répond qu'elle a envie de pleurer très fort toute sa peine et sa rage puisque l'homme qu'elle aime l'a laissée tomber...

NORMANDE : C'est triste...

MAX : En effet...

NORMANDE : Les arbres. *(Elle pointe la fenêtre)*

MAX : C'est vrai. Tiens. Les feuilles ont viré à l'envers. Pour moi, le mauvais temps s'en vient.

Max est de plus en plus sociable. Il est moins renfermé sur lui-même. L'arrivée d'Ariane y est peut-être pour quelque chose.

Mais, j'ai toujours l'impression que la chose qui est vraie en lui, c'est cette fausseté de tous les rapports qu'il entretient avec les autres et avec lui-même. Il a toujours l'air de jouer un rôle, d'être en représentation. Il sonne faux...

Pourquoi je ne me suis pas enfui au lieu de me lamenter sur mon sort...

J'en ai assez de cette maudite job de cul !!! Que des problèmes sans solution, que des maladies mentales qui te prennent toute ton énergie. J'ai même plus la force de faire l'amour quand je rentre chez nous... Je travaille, je travaille, mais je suis pas heureux.

Je viens de perdre ma tendre enfance car aujourd'hui tout n'est que souffrance...

J'ai mal en dedans et j'aimerais pouvoir perdre conscience pour ne plus avoir à faire face à ce monde qui me ronge de l'intérieur.

Je pleure souvent...

Et ces larmes qui coulent le long de mon parapluie noir assombrissent le ciel de mon existence sans que je ne m'aperçoive que j'anéantis moi-même ma vie.

Je ne sais plus où est ma place dans cet univers, je suis perdu.

13. Internet

MATTHIAS : Quand j'entends le monde dire qu'y pourraient pas vivre sans travail, comme si le travail était la loi de l'équilibre, comme si la paresse était la pire des maladies honteuses, comme si de passer la nuit à rêver, mais pas couché là, debout là, à faire plein de choses qui ont l'air de rien, c'était un geste irresponsable, comme si de se reposer de ses rêves le jour, pis de sortir du lit juste à temps pour pas écouter les nouvelles de six heures, c'était une sorte de contrat avec le diable qui vise à exterminer la planète, quand j'entends le monde, je deviens tellement furieux que j'ai peur de ce que je pourrais finir par faire.

À l'école, j'étais pas tout à fait là mais j'y étais quand même. À la maison, j'ai jamais fait grand-chose, et je fais toujours presque rien, mais c'est bien assez. Même dans ma vie intime, je fais tout ce que je peux, mais y'a rien à faire. Pour tous ceux qui m'entourent, j'ai jamais rien fait pis je ferai jamais rien. Pis je fais rien pour les contredire. Parasite fainéant légume lézard.

Mais ce qui m'écœure au fond, c'est leur indignation. C'est une job à temps plein, rien faire. Faut d'abord que les autres croient que c'est eux le problème. Faut avoir l'air heureux. Faut accepter son sort comme une délivrance. Faut être égoïste pas fier de l'être. Faut être prêt à tout perdre, même si on a rien. Faut refaire le dictionnaire. Faut partir du principe que tout est rien. Faut comprendre qu'il va y avoir des séismes dans notre corps. Ça demande du courage rien faire. De l'imagination, rien faire. Un sens critique, rien faire. Faut donner l'impression que ce qu'on fait, c'est pas rien. Que c'est utile et nécessaire.

Avant je dormais douze heures, je passais les autres demi-journées à me gaver de web : ludique, éducatif, ou carrément inutile. Je me foutais de savoir que le principal indice de la bourse de New York termine en hausse de 66,17 points, et que l'indice composite de la Bourse Électronique Nasdaq, au fort volet technologique, gagne 62,92 points, que le mystère de la foi est pas si grand qu'on le croit, qu'il trouve son explication dans les civilisations futures, pis qu'on peut trouver le futur en pitonnant foifuturpointcom. Mais j'avais l'impression que toutes les pistes étaient bonnes pour que je trouve un jour le moyen de réellement rien faire.

Ô bonheur! J'ai trouvé un site qui vous paye pour rien faire. C'est vrai, je vous jure. À condition que vous restiez connecté au site. Y vous payent, y vous envoient un chèque, vous pouvez même quitter votre écran pour l'éternité, vous êtes devenu salarié.

Je voyage presque pus, je me connecte sur le site dix-huit heures par jour, pis j'attends mon chèque.

14. Thérapie

(Un des infirmiers est dans le bureau et remplit des rapports. Dans la salle commune, Matthias, Max et Madame Barber sont là. Ariane entre, se dirige vers la télévision et tente de l'allumer)

MATTHIAS : A marche pas. Est brisée. Si j'étais moins cassé, je la ferais réparer. *(Jouant à un jeu vidéo de genre Nintendo DS)*

ARIANE : C'est pas en jouant à quelque chose comme ça que tu vas être moins cassé que la télévision, qui elle pourrait marcher si tu trouvais le problème, pis si t'étais un homme.

MATTHIAS : Je suis un homme... non... Mais je suis pas réparateur de télévision.

ARIANE : T'es quoi d'abord ?

MATTHIAS : Grand mince, cheveux blonds bouclés, j'ai un cul de joueur de soccer, je bouge comme un skieur, j'ai les bras d'un tennisman, j'ai le cœur d'un terroriste, je maîtrise pas encore toutes les langues, mais ça viendra...

ARIANE : Pis ça ? Qu'est-ce que tu fais à part de ça ?

MATTHIAS : Du travail. Je travaille pour Irene *(Prononcé à l'anglaise)* En fait, je donne dans la mondialisation, la globalisation, l'immigration, l'intégration. Ça prend pas grand-chose, sinon avoir l'esprit curieux, ouvert à toutes les cultures, les religions et les manières, parler anglais, français, anglais, espagnol, anglais, allemand, baragouiner quelques langues asiatiques.

ARIANE : C'est ça. *(Montrant qu'elle s'en fout.)*

MATTHIAS : C'est mondial. Ça fonctionne dans toutes les cultures. Je connais pas le chinois mais je vas l'apprendre un jour. Pour l'instant je m'attaque au français. C'est mon éducation, je l'accepte. Non seulement les mots, mais nos propres noms déterminent notre personnalité : Matthias 91.

MAX : De quoi tu parles, le chinois ? C'est quoi le rapport ?

BARBER : Ben parce que t'es un Chinois.

MAX : Quoi ?

BARBER : Alice Milliat attise mes muscles.

ARIANE : De quoi elle parle, elle ?

BARBER : Moi comprendre mais pas expliquer toi. Pas capable.

ARIANE : Pourquoi vous faites ça ?

BARBER : Juste de même, en attendant Paulette.

(Ariane, découragée, ouvre son livre et lit)

ARIANE : *(Marmonnant)* « Dommage tout de même que la jeunesse doit passée. » *(Petit temps)* « Qui boit ma blessure est sûr de trouver d'innombrables blessures sur son chemin pour se désaltérer ».

MAX : Peux-tu s'il te plaît arrêter ?

ARIANE : Quoi ? Je lis.

MAX : Absolument, et épargne-moi z'en la lecture. Tu lis fort.

ARIANE : C'est absurde ! *(S'adressant à Madame Barber)* Madame, est-ce que vous m'avez entendue quand je lisais ? *(Madame Barber fait « non » de la tête)* Matthias ? Est-ce que quelqu'un m'a entendu lire ici ? *(Tout le monde fait « non » de la tête, amusé)* Bon, tu vois, c'est dans ta tête.

MAX : Je suis sûr que je t'ai entendu lire.

ARIANE : T'es le seul à te plaindre, Max.

MAX : Pourrais-tu arrêter ? De toute façon, Irène devrait arriver bientôt.

ARIANE : Bon, bon ça va. *(Elle ferme son livre)* T'es content là ?

MAX : Parfait. Je me demandais si tu avais envie de devenir mon amie en attendant.

(Ariane le regarde d'un air bête)

MATTHIAS : T'es une artiste ?

MAX : Toi aussi ?

ARIANE : Oui, je suis comédienne. Je joue surtout au théâtre.

MATTHIAS : Du théâtre ! Hein ! Max en fait aussi du théâtre.

MAX : Oui, en fait, je suis metteur en scène, chorégraphe, acteur et sculpteur à mes heures. On pourrait dire que je suis un artiste complet.

MATTHIAS : Ou un tas d'artistes incomplets.

ARIANE : Ah oui ! Qu'est-ce que tu as fait dernièrement ?

MATTHIAS : Il a fait une exposition de neige.

MAX : C'est une installation, pas une exposition.

ARIANE : Sur la neige ?

MAX : Oui, sur le caractère unique du flocon, en fait.

ARIANE : Pas pire ! C'est vrai que c'est fascinant ! Des milliards et des milliards de flocons et pas un de pareils. Tous uniques.

MATTHIAS : Ils restent tous faits de la même matière. En bout de ligne, ils sont tous identiques.

ARIANE : Ce que tu dis est ridicule.

MATTHIAS : T'es ben agressive. Ça va pas ?

ARIANE : Ben voyons c'est pas parce qu'on discute que y'a quelque chose qui va pas, j'exprime mon point de vue avec fermeté, ça veut pas dire que j'suis agressive. Les femmes aussi peuvent être fermes. J'sais pas pourquoi j'dis ça. C'est compliqué.

BARBER : Non, les hommes pensent qu'ils ne croient plus en Dieu, mais ils se trompent. Ils croient en moi et c'est la même chose.

ARIANE : Bon elle est repartie, elle !

BARBER : Gloria Swanson descend l'escalier de ma respiration.

(Entre Irène)

IRÈNE : Voilà.

MATTHIAS : Bonjour Irène.

IRÈNE : Bonjour Matthias. Bonjour tout le monde. On va débiter tout de suite. Désolée de vous avoir fait attendre. Ariane, est-ce que tu aimerais commencer ? Comme tu viens de te joindre au groupe ça pourrait permettre aux autres d'apprendre à te connaître.

ARIANE : De quoi voulez-vous que je parle ?

IRÈNE : De ce que tu veux. Tu dis ce qui te passe par la tête.

ARIANE : Concentre-toi. Combien ça fait de battements de cœur que je suis sur la planète ? Pense à moi quand j'étais à quatre pattes, heureuse une seconde sur deux, pis que je m'égratignais les genoux – pas de douleur – sur la marquetterie immensément grande. Ça marches-tu ? Me vois-tu mieux ? J'étais persuadée que ça prenait une éternité pour me rendre des pattes de la table chromée jusqu'aux souliers noirs vernis lacés de popa. Terriblement noirs. Terriblement rassurant. Pense à moi quand j'ai pas eu le choix de commencer à m'user. Pense à tous les mots que j'ai mis ensemble pour faire une idée, tous les pas que j'ai collés pour faire un voyage, tous les voyages que j'ai faits pour changer d'idée, et toutes les choses que j'ai failli faire, mais que j'ai pas faites, parce que j'avais peur ou pas le droit ou pas la chance ou pas le secret.

Me vois-tu ? Pense à toutes les cigarettes que j'ai fumées. Pense à tous les rêves que j'ai oubliés, à tous les gens que j'ai croisés sans parler, tous les hommes que j'aurais pu... à toutes les choses que j'ai pensées, que j'ai pas dites, à toutes les feuilles qui sont tombées autour de moi, à tous les ongles que j'ai pas laissés pousser, à toutes les musiques que j'ai dansées, celles dont je me rappelle, pis les autres. Me vois-tu ?...

IRÈNE : Tu es certaine, Ariane, que tu n'as rien à dire ?

MAX : Moi aussi je vais très mal, et c'est pour ça qu'il faut que je parle...

MATTHIAS : Y s'arrange toujours pour faire pitié le criss.

MAX : Je m'arrange pas pour faire pitié.

MATTHIAS : Maudit que t'es innocent.

IRÈNE : Il n'est pas innocent. Vas-y Max. De quoi tu veux nous parler ?

MAX : De l'inspiration.

MATTHIAS : Bon ça y est, il remet ça !

IRÈNE : Matthias ! On t'écoute, Max.

MAX : Ça pouvait être une émission de radio, une conversation, une musique. Comme si ça répondait à des questions que j'avais. Comme si ce que j'entendais, voyais ou lisais était sorti de moi pour s'infiltrer chez les autres et me le retransmettre de façon différente, me faisant comprendre des choses que je n'avais pas saisies jusqu'alors.

IRÈNE : Et qu'est-ce qui est arrivé ? Pourquoi as-tu perdu ton inspiration ?

MAX : Je me suis mis à angoisser.

MATTHIAS : Si t'étais un peu moins centré sur toi-même, t'angoisserais moins.

IRÈNE : (*Faisant les gros yeux à Matthias*) Une angoisse éthique, symbolique ou métaphorique ?

MAX : Voyons, c'était une angoisse esthétique. J'en suis venu à me demander si ce que je faisais venait vraiment de moi ou si je ne l'avais pas piqué à quelqu'un d'autre. Je me suis tellement inspiré de plein d'affaires, j'ai tellement emprunté d'idées à tant de gens – c'est normal pour un artiste – que j'en suis venu à douter de moi, de ma propre capacité d'originalité en tant que créateur, de ma propre identité.

MATTHIAS : Ils marchent jamais tes projets.

MAX : Qu'est-ce que tu veux dire ?

IRÈNE : Qui veut noyer son chien l'accuse de la rage. Tu voyais que ton projet allait nulle part. Que tes danseurs n'étaient pas motivés tout comme toi, inconsciemment. Tu as préféré mettre un terme à ton projet avant que le projet mette un terme à ta carrière.

MATTHIAS : C'est ton chien. Chacun son chien.

IRÈNE : Madame Barber. Voulez-vous parler de quelque chose aujourd'hui.

BARBER : Tututututu. Moi pas nain, moi pygmée. Moi acrobate. Moi cannibale, avant.

IRÈNE : OK. Madame Barber. Faites un effort. Essayez de dire quelque chose de logique pour une fois. Quelque chose qu'on pourrait comprendre.

BARBER : C'est-tu parce que j'ai un accent, parce que j'en ai pas d'accent. En plus d'être aveugle, vous avez des problèmes avec votre ouïe.

IRÈNE : Bon OK. On essaiera une autre fois Madame Barber.

MATTHIAS : Moi, c'est pareil : tout bloque en haut.

IRÈNE : Bon bien y reste toi Matthias, on t'écoute.

MATTHIAS : Moi je suis né sur un terrain de camping au Québec, à côté d'un champ de pot que mon père fumait. À trois ans j'ai déménagé en ville, avec mon père Louis qui était pas le mien en fait, du moins fallait pas le dire, pis ma tante qui était la femme de mon père, mais qui était pas ma mère, parce que notre mère avait baisé avec son beau-frère, Louis, mon père, qui était le mari de sa sœur Rolande – notre tante, la sœur de ma mère – pis qui s'adonnait à être le fils de la première femme, de son nom Lison, de son propre mari Jacques, qui l'avait eu avec Paulo, avant d'être avec Jacques pis avant que Jacques mari ma mère, pis qu'y aient Lucien, mon demi. Pis ça c'est avant qu'a trompe Jacques avec Louis, le mari de sa sœur, et qui avait donc déjà été par alliance le fils de Jacques, et qui ont formé un couple clandestin, maman et Louis, ayant pondu des enfants légèrement troublés, Nadia et moi, Matthias.

Louis s'est suicidé il y a plusieurs années, pendant que maman, le yâble au corps, est partie vivre ailleurs, on sait pas où, avec on sait pas qui, pis on s'en fout. C'est pas qu'on y en veut, mais mettons qu'a pas simplifié les affaires.

MAX : Pauvre Matthias. Comment prends-tu ça ? (*Ironique*)

MATTHIAS : J'ai mal à la tête !

BARBER : Ma beauté, mon bijou ; mes lèvres enlèvent le feu qui t'aveugle.

IRÈNE : T'as très mal Matthias ?

BARBER : Ton cul, ton cul est un abysse où je veux plonger. Mon dix-huit trous de rêves. Je veux défoncer les parois de ce cul pour atteindre la libération.

MATTHIAS : Oui, est-ce que je peux avoir des aspirines ?

BARBER : Non, l'orgasme ne me libère pas. Je n'ai pas besoin de me libérer. Je suis donc je jouis.

IRÈNE : Bon, on va arrêter là pour aujourd'hui. On reprendra notre discussion la semaine prochaine à la même heure. Merci tout le monde pour votre participation. Viens avec moi Matthias, on va aller à la pharmacie.

MATTHIAS : Non, non c'est pas nécessaire. Ça vient de passer.

IRÈNE : T'es sûr ? (*Elle sort*)

(*Matthias se dirige vers Ariane*)

MATTHIAS : T'es belle. Pis ton enfant va être pareil. Avant de partir, je peux-tu te *frencher*?

ARIANE : Non !

MATTHIAS : C'est pas grave. *Take care.*

BARBER : Assis-toi donc à terre que môman te voye comme faut. Ôte-toi, Ginette. Viens donc de plus proche. Regarde j'ai comme un cil, quelque chose de pogné entre les deux jambes.

Envoye ! Rentre à maison mon tit-gars, c'est le temps de souper ! Envoye, rentre à maison...

J'ai des pouvoirs... Veux-tu voir mes pouvoirs ?

15. Matthias

IRÈNE : Tu ne travailles plus ? T'aimais plus le travail que je t'avais donné ?

MATTHIAS : Non, non, j'étais ben content.

IRÈNE : Pourquoi t'as arrêté alors ? T'aimais ça travailler. Tout le monde doit travailler. Tout le monde travaille. C'est pas toi qui me disait que le bonheur c'était de travailler.

MATTHIAS : Excuse-moi, mais je suis pas d'accord avec ce que tu dis. Oui, t'as raison, tout le monde s'est mis à travailler, tout le monde travaille, mais c'est pas vrai, ça a pas apporté le bonheur. Moi, je travaille depuis que j'ai vingt ans, moi, et plus ça va, plus je dois travailler. Tout le monde autour de moi travaille de plus en plus. Il y en a qui tombent malades de trop travailler, mais ils sont pas plus heureux pour autant. C'est pas ça le secret. C'est pas ça. Dans cent ans, tout le monde va travailler, c'est vrai, le monde va être plus riche mais il y aura rien de changé, tout le monde sera aussi malheureux ! (*Matthias change radicalement d'attitude*) Lucien dit que je suis un malade mental.

IRÈNE : Et pourquoi il dit ça ?

MATTHIAS : Il dit que je vis dans un paradoxe.

IRÈNE : Un paradoxe ?

MATTHIAS : Oui un paradoxe qui me fait énormément souffrir. J'ai mal à ma tête... Je suis un homosexuel, mais je couche avec des femmes. Ça me fait souffrir ça aussi.

IRÈNE : Et est-ce que Lucien a raison ? Es-tu vraiment un homosexuel ?

MATTHIAS : Je pense pas. Mais je suis toujours absorbé... Par l'idée de coucher avec un gars. Quand je me masturbe, c'est aux gars que je pense, pas aux filles. Mais j'aime ça coucher avec les filles.

IRÈNE : Tu veux absolument faire et être comme tout le monde. Être « normal ». Tu ne supportes pas le fait d'être différent et de sortir du lot. Tu veux te fondre dans la masse.

MATTHIAS : Et c'est quoi le problème ? Qu'est-ce qui a de mal à faire comme tout le monde ?

IRÈNE : Faire comme tout le monde, faire semblant d'être quelqu'un en imitant les autres, fait en sorte qu'avec le temps, personne ne découvre que tu n'es personne, tu te fonds dans la masse. Tu en arrives au désir de n'être rien. Rien que l'ombre de l'autre, sa trace,

son pas. C'est pour ça que tu te vois à la fois comme un homosexuel et un hétéro. Tu veux être comme tout le monde à la fois... Mais qui es-tu vraiment ?

MATTHIAS : J'aimerais juste ça, revenir en arrière et tout effacer. Recommencer.

IRÈNE : Je n'ai pas le pouvoir de changer le passé.

MATTHIAS : Si on savait comment faire.

IRÈNE : Si on savait...

(Max entre en trombe dans le bureau)

MAX : Ah ! T'es là !

*Pourquoi je ne me suis pas enfuie au lieu de me lamenter sur mon sort ?
J'ai peur de prendre une décision et j'aimerais pouvoir perdre conscience pour ne plus avoir
à faire face à ce monde qui me ronge de l'intérieur.
Il me vient des envies de partir en courant.
Mais dans quel merdier je me suis fourré ??
J'ai franchi le seuil du désespoir et j'ai compris que la fin n'est pas encore proche.
J'irai seule car je n'aime pas la compagnie de gens hypocrites qui ne cessent de se censurer.
Qu'est-ce qui a foutu le camp ?
Je viens de perdre ma tendre enfance car aujourd'hui tout n'est que souffrance.
Et ces larmes qui coulent le long de mon parapluie noir assombrissent le ciel de mon
existence sans que je ne m'aperçoive que j'anéantis moi-même ma vie.
Elle s'achèvera sur une pluie d'angoisse.
Une pluie d'angoisse perlera sur mon visage dévasté par la crainte et le mépris.
Je ne sais plus où est ma place dans cet univers, je suis perdu. Qui suis-je ?*

16. Tout est dit

(Claudette finit son rapport, entre Marie-Ève)

MARIE-ÈVE : Y'as-tu quelque chose que je dois savoir avant que tu partes ?

CLAUDETTE : Y'a un message de Virtuelle dans l'écran. Juste une liste de course à faire. Pour le bébé. Je sais pas c'est quoi.

MARIE-ÈVE : Ça doit être un message pour Paul de sa blonde.

NORMANDE : *(Cris aigus. Entre Normande, les mains pleines de sang)*

CLAUDETTE : Mon Dieu, Normande, qu'est-ce qui se passe ? Qu'est-ce que c'est ?

(Normande ne répond pas)

CLAUDETTE : Le sang de quelqu'un peut-être. Est-ce que c'est le tien petite mignonne ?

NORMANDE : N, n, non.

(Entrent Irène, Max et Matthias)

CLAUDETTE : C'est le sang de qui alors ?

NORMANDE : Ariane.

CLAUDETTE : Ariane !

NORMANDE : Oui, et c'est parce qu'elle a une grosse maladie.

(Entre Ariane)

CLAUDETTE : Mon dieu, c'est tout rouge. Ça fait mal ?! Qu'est-ce qui s'est passé ?

MARIE-ÈVE : Mais qu'est-ce qui se passe ?

IRÈNE : Rien. Tout le monde. Du calme. J'appelle les urgences.

ARIANE : Je crois qu'il a pas pu supporter que je lui répète sans arrêt que je ne voulais pas qu'il soit comme son père, que je ne voulais pas qu'il lui ressemble. Que je le détesterais s'il était la copie de son père.

(Entre Madame Barber)

BARBER. Oh, mon dieu, y'a du sang partout, pourquoi ? Pourquoi vous avez fait ça, qu'est-ce que vous avez faite ?? Vous avez tué mes tits-enfants, mes enfants...

IRÈNE : Marie-Ève, amène Madame Barber ailleurs, s'il te plaît.

BARBER : Pourquoi y mettent du sang partout de même. J'aime pas ça voir ça. On dirait qu'y'ont tué des enfants. On dirait qu'y ont tué mes tits-enfants. Ça me fait mal. J'sais pas pourquoi y font ça. Mais ça me fait mal. Y'a personne qui peut savoir à quel point ça me fait mal. On dirait qu'y'ont tué des enfants, on dirait qu'y ont tué mes tits-enfants.

IRÈNE : (*À Ariane*) Qu'est-ce qui s'est passé ? Comment c'est arrivé ?

ARIANE : (*Confuse.*) Trop de questions et trop de doutes. Sommes-nous venus « Trop » tôt ou « Trop » tard ? Vous répétez vos erreurs, nous répétons nos erreurs... je suppose que c'est plus ou moins comme ça qu'on est appelé à devenir ce que l'on doit devenir... Toute mystérieuse exposition du monde n'a de sens qu'à partir du sentiment débordant de l'autre... Comme une chose possible pour tous. Le récit de ces êtres infiniment seuls. Habitant le même désert. Partageant le même cri. La même souffrance. Vous êtes comme les autres. Vous ne voyez que les apparences... Tandis que chaque jour qui s'écoule me procure l'effet d'une roue qui tourne et qui s'accroît, sans cesse, en recyclant ma hargne... Je ne sais plus. Je ne sais plus en quoi j'ai la foi... Qu'importe la façon que les autres ont de nous juger ? Qu'importe nos pauvres personnalités ? Suis-je venue « Trop » tôt ou « Trop » tard ? Je ne suis pas venue pour me défendre de ce que j'ai pu dire ou penser. On dit tant de choses. Et nous pensons, oui, nous pensons, jusqu'au vertige, car il a dû se produire quelque chose à l'origine, en pénitence de quoi nous sommes condamnés à penser... La haine devient un être autonome, une femme identique à soi-même, qui se voit soudain dans son miroir, et découvre qu'elle n'est qu'un reflet insipide de quelque chose... de quelque chose oubliée... de quelque chose qui continue d'exister sans se souvenir de ce pourquoi elle existe...

(*Les secours arrivent et amènent Ariane. Irène et Claudette sortent*)

NORMANDE : Comment on fait ? Comment on fait pour passer au travers ?

MAX : Attends, je vais te dire comment faire. Tu dois consacrer ta vie à une cause qui en vaut la peine, pas n'importe laquelle de petite cause idiote, futile et mesquine. Non, quelque chose qui va changer le visage de l'humanité à jamais. Alors tout le monde reconnaîtra en toi un être d'exception. Et tu deviendras un modèle à suivre pour les générations futures. En tout humilité. Voilà c'est tout. Bonne chance. Petite mignonne, va.

NORMANDE : Et comment je fais ça ? Par où je commence ?

MATTHIAS : Je sais pas. Tout a été dit.

Épilogue

Tous les personnages viennent sur la scène faire une parade gestuelle. Chaque personnage fera les mêmes gestes en y ajoutant une variante.

Tous les personnages devront prononcer ces mots :

Trop de questions et trop de doutes. Sommes-nous venus « Trop » tôt ou « Trop » tard ? Vous répétez vos erreurs, nous répétons nos erreurs... je suppose que c'est plus ou moins comme ça qu'on est appelé à devenir ce que l'on doit devenir... Toute mystérieuse exposition du monde n'a de sens qu'à partir du sentiment débordant de l'autre... Comme une chose possible pour tous... Le récit de ces êtres infiniment seuls. Habitant le même désert. Partageant le même cri. La même souffrance. Vous êtes comme les autres. Vous ne voyez que les apparences... Tandis que chaque jour qui s'écoule me procure l'effet d'une roue qui tourne et qui s'accroît, sans cesse ... Je ne sais plus. Je ne sais plus en quoi j'ai la foi... Qu'importe la façon que les autres ont de nous juger ? Qu'importe nos pauvres personnalités ? Suis-je venu « Trop » tôt ou « Trop » tard ? Je ne suis pas venu pour me défendre de ce que j'ai pu dire ou penser. On dit tant de choses... Quelle est la part de nous qui nous est propre et n'est pas trace de l'autre en soi ?... Nous ne savons pas qui nous sommes jusqu'au moment de notre mort...

CONCLUSION

La question identitaire est au cœur des préoccupations lorsqu'il s'agit de parler d'intertextualité, de plagiat et de son esthétique. En effet, l'intertextualité, fondée sur le fait qu'un texte dérive souvent d'un autre texte et n'est jamais que la trace d'influences qui l'ont constitué, positionne nécessairement la figure de l'auteur dans de nouvelles perspectives. Finie la conception de l'auteur perçu comme le seul créateur de son œuvre. Si les deux formes les plus connues sont le plagiat et la citation, la différence entre les deux ne se manifeste que par la présence ou l'absence des guillemets. Nous citons, lorsque nous avons besoin de justifier nos dires par une autorité, mais nous plagions lorsque nous voulons faire nôtre les dires de cette autorité. Les autres procédés intertextuels, tels la parodie, le pastiche, le centon, l'allusion, la référence, etc., montrent l'étendue du phénomène et sous-entendent que l'on peut considérer que tout texte n'est que le résultat d'un travail (visible ou invisible) de citations.

Pour Antoine Compagnon, le travail de la citation prend la forme du collage. Nous empruntons, ici et là, des citations qui nous conviennent, qui nous parlent, et que nous agençons dans un texte pour que celui-ci forme un tout cohérent. L'auteur est alors perçu davantage comme un bricoleur qui organise des morceaux de textes choisis, des phrases, en les liant avec sa colle, c'est-à-dire ses propres mots. Il y a, par ce procédé, nécessairement un déplacement du propos puisque le texte d'origine est alors déposé dans un tout autre contexte. Même si, bien souvent, les deux se rejoignent par le thème, il demeure que par cette seule opération de décontextualisation, tout texte est profondément modifié.

Il arrive également que l'auteur ne prenne pas les mots des autres, mais les siens. Il reprend ce qu'il a déjà écrit pour le déplacer vers un autre texte. Anne-Claire Gignoux nomme ce procédé d'écriture l'intratextualité qui se caractérise par la réécriture de passages déjà existants soit dans le même texte, soit dans un texte différent, mais toujours par le même

auteur. Caractéristique du Nouveau Roman, ce procédé de réécriture permet des jeux de mises en abyme où l'action se dédouble, se répète. Il y a alors un effet réflexif sur l'œuvre où celle-ci permet un dialogue entre les textes. Il y a souvent dans le Nouveau Roman, un personnage d'auteur qui autorise ce regard critique sur le processus d'écriture et en assure la légitimité de son rôle.

Mikhaïl Bakhtine affirmait que tous textes dialoguent entre eux. Les mots, parce qu'ils n'appartiennent à personne et proviennent de diverses cultures liées à des contextes historiques variés, produisent naturellement un effet de polyphonie. Tout comme un être humain est formé par ceux qui l'entourent, cette pluralité de voix suppose un dialogue dans un même discours. Porté par plusieurs voix à l'intérieur de lui-même, le texte (ou l'auteur) traduit l'échange qui, en lui, a lieu entre différentes instances sociales et culturelles. En définitive, l'auteur construit le dialogue entre les divers morceaux de citations qui composent son texte. Le roman, forme de polyphonie par excellence, aura exercé une influence déterminante sur les autres genres littéraires.

D'après Jean-Pierre Sarrazac, la romanisation permettra notamment au théâtre de se libérer des unités de temps et d'espace, de même que celle du personnage. Faisant se côtoyer des personnages de différentes cultures, dans plusieurs contextes, l'auteur confectionne une immense courtepointe qui témoigne d'une intertextualité riche. L'auteur devient rhapsode. Par ce travail de collage, il confère au drame une facture hybride qui imprègne le texte dans tous ses aspects. Il prend lui-même la parole, incarnant différents points de vue, rassemblant sous une même voix plusieurs discours. Au moyen de cette énonciation décentrée, de nouvelles formes naissent. Les didascalies sont maintenant intégrées à même les répliques des personnages, ceux-ci ne représentent plus de « véritables » personnes, mais peuvent incarner des animaux ou des fantômes, n'étant souvent plus désignés par un patronyme, mais simplement par une lettre ou un chiffre. L'éclatement spatio-temporel du texte permet des retours en arrière, des sauts dans le futur, où la voix est tout ce qui reste du personnage. N'ayant plus de psychologie propre, le personnage s'efface derrière l'auteur qui lui donne vie. Il n'est plus qu'un porte-parole, un porte-voix. Son identité de personnage est alors dégagée pour devenir une sorte de surface où vont circuler les mots des autres.

Il en va de même pour le plagiaire, qui, s'appropriant les écrits d'autrui, s'efface derrière ce dernier, brouillant ainsi les traces de l'origine de l'œuvre. Au départ, le plagiat qualifiait le vol d'esclaves ou d'enfants, mais le terme acquiert un tout autre sens dans l'Antiquité lorsque les poètes en usent pour parler des vers qui leur ont été dérobés. Longtemps, l'imitation, voire le plagiat, a été le régime d'écriture de prédilection dans le cadre d'une esthétique reposant sur l'imitation des modèles. Avec l'arrivée de l'imprimerie et l'apparition de la notion d'individu, la propriété des écrits se traduit sous forme juridique. Avec le droit d'auteur naît donc l'idée de la contrefaçon qui signifie précisément la suppression ou la négation de ce droit. Nous parlons de plagiat toutefois quand un extrait de texte est repris mot à mot dans un autre texte de manière à en cacher la source véritable. Le plagiaire vole ce qui appartient à un autre et se l'approprie. Mais son crime réside surtout dans le fait que, ce faisant, il nie à l'autre son identité. En principe le plagiat est dissimulé, donc introuvable. Si nous le découvrons, là, il devient condamnable. Nous parlons alors de contrefaçon et c'est sous ce terme qu'il est désigné devant les tribunaux. Le plagiat consiste donc en un vol moral, plutôt que juridique, où faire sien ce qui appartient à l'autre est mal vu. Mais lorsqu'il est inséré dans un texte qui produit un nouveau sens, il ne peut être considéré comme tel. L'originalité réside dans le fait que l'opération elle-même produit du nouveau ; le plagiaire s'appropriant ce qui appartient à l'autre, le fait sien et le met à sa main. Il prend du vieux pour faire du neuf.

De ce travail se dégage la possibilité d'une véritable esthétique fondée sur le plagiat. Lorsqu'un auteur engage son processus d'écriture sur la voie de l'emprunt de textes écrits par d'autres, il fait d'une simple technique un véritable moyen artistique. Des exemples comme *Les Demoiselles d'A.* de Yak Rivals, les exercices de style du groupe de l'Oulipo et le roman *Trou de mémoire* d'Hubert Aquin, nous l'ont bien démontré. Même si ces exemples reprennent des textes qui existent déjà, la forme que les auteurs leur donnent n'a rien de plagiaire. Construisant des textes originaux à partir de textes déjà écrits, ces écrivains prêtent un autre sens aux notions d'auteur et d'originalité. Sont-ils les véritables auteurs de leur œuvre ? Celle-ci peut-elle être qualifiée d'originale si elle est puisée à d'autres sources ? Par son travail de bricolage, d'agencement, l'auteur doit forcément être considéré comme tel. Quant à l'œuvre qui en découle, et ce, en dépit de ses emprunts multiples, elle ne sera pas

moins considérée comme étant singulière, à défaut d'être originale. Cette singularité reposerait en fait sur un réalignement de la forme avec son contenu qui passe parfois, comme on a pu le voir, par le dévoilement, la mise en scène, des opérations de pillage. Bref, une esthétique du plagiat ne serait envisageable qu'à la condition que l'œuvre se livre à sa propre dénonciation.

S'il y a un thème qui a été largement discuté à propos de la dramaturgie québécoise des années 1980, c'est bien celui de la création. Nombreux sont les dramaturges qui ont mis en scène un personnage de créateur en lui prêtant une voix distincte de celle de l'auteur. D'où l'observation selon laquelle cette voix introduit dans l'action dramatique un certain décalage qui prend la forme du discours narratif. Puisant dans des répertoires littéraires variés à la fois des formes et des figures multiples, ce méta-discours s'inscrit dans une intertextualité souvent exacerbée qui remet en cause les procédés scéniques et littéraires dominant jusqu'alors. Normand Chaurette émerge à cette époque où la fragmentation du récit, les procédés de mise en abyme et la présence du personnage-créateur, voire de l'alter ego de l'auteur, modifient notre compréhension (ou interprétation) des textes de théâtre.

Le théâtre de Chaurette se caractérise par la littérarité de ses pièces. De fait, Chaurette utilise abondamment les procédés intertextuels et le mélange des genres. Partant d'une œuvre qui sert de prétexte à l'action, les pièces de Chaurette mettent en scène les procédés caractéristiques du plagiat. C'est le cas notamment du *Passage de l'Indiana*, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* que nous avons étudié dans ce mémoire. Par les répétitions constantes de répliques, les effets de redites et d'échos, les procédés de mise en abyme et les retours en arrière, ces textes expriment ces effets de déjà-lu ou de déjà-dit caractéristiques du plagiat. En plus de mettre en scène cette technique d'écriture propre à Chaurette, qui peut être qualifiée d'esthétique du plagiat, ces pièces montrent les effets reliés au plagiat, soit la perte ou le vol d'identité.

Mettant en scène (dans ses trois pièces à l'étude) des personnages d'auteurs, Chaurette, par ces procédés plagiaires, questionne leur identité. Ces textes exposent ainsi une préoccupation centrale dans la littérature moderne à l'égard de la notion d'auteur. Passant du simple rôle de copiste dans l'Antiquité à celui d'autorité littéraire à partir des Lumières, l'auteur, peu avant l'avènement du postmodernisme, est devenu une simple fonction. La mort

de l'auteur proclamée, ce dernier ne devait plus être qu'un arrangeur de textes. Les personnages d'auteurs dans les textes de Chaurette présentent une identité trouble puisque ceux-ci remettent en question leur fonction créatrice.

Si le plagiat réside, de prime abord, dans le pillage du bien littéraire d'autrui et la répétition d'extraits d'un texte dans un autre, il en résulte nécessairement un questionnement identitaire. Le plagiaire en volant aux autres des extraits de leur œuvre, usurpe du même coup leur identité, et s'approprie l'espace d'un instant leur autorité. Le plagié, quant à lui, lorsqu'il s'aperçoit qu'on l'a volé, se voit anéanti, comme si on lui avait pris son identité, voire sa singularité. C'est ce que nous avons remarqué avec l'analyse des trois pièces de Chaurette. Par la répétition ou l'appropriation constante des paroles des autres, les personnages se mêlent les uns aux autres, ne formant plus qu'une seule voix, celle de l'auteur. L'action, tournant en boucle, brouille les pistes d'élucidation de l'intrigue et annule du même coup sa portée. Chaurette, par ces effets d'écriture, questionne du même coup la propriété de l'auteur. Si tout provient du commun de la littérature, il ne peut plus y avoir d'originalité, du moins, au sens où les romantiques l'entendaient. Cela met nécessairement à l'ordre du jour les questions d'influence et de mémoire du lecteur. Le lecteur reste imprégné par les textes qu'il lit et ceux-ci lui reviennent en tête, de façon consciente ou inconsciente, au moment d'écrire. Les textes de Chaurette témoignent de cette quête identitaire qu'est la création. Si l'auteur n'arrive pas à s'affranchir des influences passées, s'il n'arrive pas à trouver à sa propre voix, perdue dans les méandres du plagiat, son œuvre sera, elle aussi, sans personnalité. L'auteur doit assumer son rôle de bricoleur et assembler les bouts d'histoires qui s'offrent à lui en leur donnant sa propre couleur.

Cette question d'identité est omniprésente dans la dramaturgie québécoise. C'est d'ailleurs ce thème que nous avons tenté d'expérimenter dans la création de notre pièce, *Le caractère unique du flocon*. Les personnages, pris dans leur désir de s'affirmer, d'être quelqu'un, sont prisonniers de leurs doutes et de leurs angoisses. Ils se côtoient les uns les autres, et s'influencent sans le savoir. En voulant être uniques, ils sont, malgré tout, pareils. À la recherche de leur place dans le monde, ils se questionnent sur leur vie, sur leur identité.

Il en va de même pour nous qui commençons à écrire. Au-delà de l'exercice de style, ce texte dramatique soulève des enjeux sur notre identité d'auteur en devenir. Inévitablement, nous tentons de nous forger une place parmi les auteurs de notre dramaturgie et la meilleure façon d'y arriver, c'est de porter un regard critique sur celle-ci. Ce n'est toutefois pas évident d'y parvenir puisque le théâtre québécois de ces trente dernières années est si diversifié et hétéroclite, qu'il devient difficile d'en dégager les principales tendances et de se constituer des repères. Tirailé entre le maintien d'un réalisme social et un effet de miroir réfléchissant, et, à l'opposé, le recours à des jeux formels qui freinent le désir d'identification du spectateur, le théâtre québécois propose des avenues d'analyse difficiles à pénétrer. Il aura fallu lire, beaucoup lire.

Cette expérience de lecture s'est concrétisée dans un texte dramatique. La lecture implique nécessairement cette idée de mémoire trouée qui se manifeste d'une certaine manière dans n'importe quel texte, dont notre pièce-collage. Imprégné d'une quarantaine de lectures²⁴, notre texte s'est alors construit à partir de cinq pièces de la dramaturgie québécoise²⁵. Faisant appel à la mémoire du lecteur, ce texte affiche une certaine filiation avec les auteurs initiaux. Combinant des effets de réalisme aux décrochages narratifs, et traitant de thèmes sérieux sur le mode de l'ironie, notre texte se présente comme une « digestion » de ces lectures. Par la reprise mot à mot des répliques de ces pièces, notre texte se présente sous l'apparence d'un collage, mais relève d'un réel travail d'écriture. Il témoigne de l'immobilité pathétique des gens ordinaires, noyés dans la routine, que l'on retrouve dans *Lentement la beauté* ; il critique l'aliénation télévisuelle, qui uniformise les idées et les opinions, présente dans *Téléroman* ; il met en relief la recherche de soi confrontée à celle des autres exprimée dans *Aphrodite en 04* ; il montre l'incommunicabilité et l'inaction reflétées dans *Les enfants d'Irène* ; et finalement, il évoque la déresponsabilisation et la déshumanisation caractéristiques dans *Pitié pour les vieilles chiennes sales*. Notre création témoigne de cette impossibilité de s'affranchir des autres, de cette difficile quête identitaire.

²⁴ Voir l'annexe I.

²⁵ *Aphrodite en 04* (2006) d'Evelyne de la Chenelière, *Lentement la beauté* (2004) de Michel Nadeau et le Théâtre Niveau Parking, *Les enfants d'Irène* (2000) de Claude Poissant, *Téléroman* (1999) de Larry Tremblay et *Pitié pour les vieilles chiennes sales* (1999) de Marie-Ève Gagnon.

Le fait de choisir d'écrire une œuvre pour parler de ce corpus est sans doute un témoignage de la difficulté de formuler un discours théorique sur cet ensemble dramaturgique. En effet, des cinq pièces choisies, trois découlent d'un processus de création collectif déstabilisant ainsi le concept d'auteur unique. *Lentement la beauté* est la mise en scène d'une nouvelle écrite par les membres du Théâtre Niveau Parking. *Les enfants d'Irène* est le résultat d'un travail collectif propre aux gens du Théâtre PàP. Le texte d'*Aphrodite en 04* a évolué au long des représentations, tentant ainsi de répondre aux besoins des comédiens. Pour ce qui est de *Téléroman*, il a été écrit spécialement pour les étudiants en jeu de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Le texte de Marie-Ève Gagnon, *Pitié pour les vieilles chiennes sales*, témoigne de cette diversité intertextuelle mise à contribution lors d'une création, avec son nombre considérable de personnages hétéroclites. L'auteur n'est donc jamais seul.

La dramaturgie québécoise récente semble se développer « en effet à l'enseigne du collectif avec, pour conséquence, de décentrer (et de démultiplier) la fonction dramaturgique » (Jubinville, 2009a). L'auteur, assistant au travail laboratoire du metteur en scène, devient l'assembleur des improvisations des acteurs (Jubinville, 2009a). La tendance actuelle donne beaucoup de place au metteur en scène et aux concepteurs lors de la conception d'un spectacle. Robert Lepage, Denis Marleau, Éric Jean ou Wajdi Mouawad, n'en sont que quelques exemples. Il semble y avoir une « [...] logique évolutive à l'intérieur de la relation complexe et nouvelle qui s'est développée entre le texte et la scène (Jubinville, 2009b). Le processus créateur devient partie intégrante de l'œuvre finale. Influencée nécessairement par l'extérieur : lectures de l'auteur, recherches du metteur en scène, idées des concepteurs, interprétations des spectateurs, l'œuvre théâtrale présentée au public est en constant dialogue avec sa communauté. Quant à l'auteur solitaire, il s'inspire sans contredit de ce qu'il voit et entend autour de lui. Il témoigne des préoccupations communes à toute une société.

S'interroger sur son rôle et sur sa place dans la communauté, c'est nécessairement réfléchir sur notre propre rôle à jouer en tant qu'auteure en formation. Faire sa place, en d'autres termes écrire, signifie traduire les angoisses et les doutes de notre génération, mais c'est aussi rendre hommage à ceux qui nous ont précédés. Nous venons avec un bagage culturel que nous ne pouvons nier ou détruire. Puisque nous voulons, nous-mêmes, devenir

auteure de théâtre, nous devons nécessairement nous mesurer aux autres et connaître ce qui s'est fait avant : « pour savoir où l'on va, il faut savoir d'où l'on vient ». Telle une œuvre d'art, inspirée et influencée par plusieurs autres, nous nous constituons à partir des autres, de nos parents, de nos frères et sœurs, nos amis, nos professeurs, etc. Mais comment faire pour se créer une identité originale, propre à soi, si nous sommes faits des autres ? Tout comme pour le plagiat, il suffit de prendre ce qui nous a été légué et de le faire nôtre. Car il ne s'agit que de cela, tant dans la création que dans la vie : « Tout est dit. Et pire, tout a toujours été déjà dit. Reste au mieux l'espoir de faire du neuf avec du vieux [...] (Brot, dans Roger, 2002, p. 627). Que ce soit une œuvre d'art ou notre propre personnalité, il y aura toujours un processus d'émancipation à partir de l'héritage qui nous aura été donné. À nous d'en faire la plus belle des créations.

ANNEXE 1

TEXTES DRAMATIQUES À L'ORIGINE DU PROJET

- Archambault, François. 2000. *La nostalgie du paradis*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 161 p.
- Bienvenue, Yvan. 1999. *Le lit de mort*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 110 p.
- Bombardier, Louise. 2005. *Ma mère chien*. Montréal : Lanctôt Éditeur, 120 p.
- Bouchard, Michel Marc. 1998. *Le chemin des Passes-dangereuses*. Montréal : Leméac, 72 p.
- _____. 2007. *Des yeux de verre*. Montréal : Leméac, 67 p.
- Boucher, Serge. 2004. *Des bonbons qui sauvent la vie*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 119 p.
- Caron, Jean-François. 1990. *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*. Montréal : Herbes Rouges, 133 p.
- _____. 1995. *Saganash*. Montréal : Leméac / Actes Sud – Papiers, 118 p.
- _____. 2003. *La nature même du continent*. Montréal : Actes Sud-Papiers, 78 p.
- Champagne, Dominique, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et, Jean-François Caron. 1994. *Cabaret neiges noires*. Montréal : VLB Éditeur, 215 p.
- Chaurette, Normand. 1981. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Montréal : Leméac, 132 p.
- _____. 1996. *Le Passage de L'Indiana*. Montréal : Leméac / Actes Sud – Papiers, 88 p.
- _____. 2000. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, 2^e éd. Montréal : Leméac / Actes Sud – Papiers, 105 p.

- Canac-Marquis, Normand. 1988. *Le syndrome de Cézanne*. Montréal : Herbes Rouges, 94 p.
- Chenelière, Évelyne de la. 2006. *Désordre public (Aphrodite en 04 et Nicht retour, Mademoiselle)*. Montréal : Fides, 131 p.
- Choinière, Olivier. 1998. *Le bain des raines*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 108 p.
- Dalpé, Jean-Marc. 1995. *Lucky Lady*. Montréal : Boréal, 185 p.
- Danis, Daniel. 1992. *Cendre de cailloux*. Montréal : Leméac / Actes Sud – Papiers, 126 p.
- Drapeau, Sylvie, et Isabelle Vincent. 2007. *Avaler la mer avec les poissons*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 89 p.
- Gagnon, Marie-Ève. 1999. *Trois sombres textes pour actrice éclairée suivi de Pitié pour les vieilles chiennes sales*. Montréal : Les Herbes rouges/Théâtre, 163 p.
- Leroun, Louis Patrick. 1996. *Implosions*. Ottawa : Le Nordir, 227 p.
- Martin, Alexis, et Jean-Pierre Ronfard. 2002. *Transit no 20*. Montréal : Boréal, 210 p.
- Nadeau, Michel et al. 2004. *Lentement la beauté*. Québec : L'instant même, 178 p.
- Ouellette, Michel. 1992. *Corbeaux en exil*. Ottawa : Le Nordir, 114 p.
- Poissant, Claude. 1988. *Passer la nuit*. Montréal : Herbes Rouges, 135 p.
- _____. 2000. *Les enfants d'Irène*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 146 p.
- Ricard, André. 1998. *Les champs de glace*. Montréal : VLB Éditeur
- Ronfard, Jean-Pierre. 2002. *Tête-à-tête (Écritures pour le théâtre tome II)*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 164 p.
- Trembaly, Michel. 1989. *Le Vrai monde ?*. Montréal : Leméac, 100 p.
- _____. 1990. *La maison suspendue*. Montréal : Leméac, 119 p.
- _____. 1996. *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*. Montréal : Leméac, 119 p.
- _____. 2003. *L'impératif présent*. Montréal : Leméac, 52 p.
- _____. 2003. *Le passé antérieur*. Montréal : Leméac, 71 p.
- _____. 2006. *Bonbons assortis*. Montréal : Leméac, 106 p.

Tremblay, Larry. 1999. *Téléroman*. Carnières-Morlamwelz : Lansman, 47 p.

_____. 2001. *Le ventriloque*. Carnières-Morlamwelz : Lansman, 47 p.

_____. 2007. *Le problème avec moi*. Carnières-Morlamwelz : Lansman, 34 p.

ANNEXE 2

<p><i>Les Demoiselles d'A. — Texte A</i></p>	
<p>Dès dix heures du soir il était devant la maison de la comtesse. Au-dessus de l'entrée était cloué dans le triangle du pignon; il découvrait le crâne et dans la lumière son ricanement livide semblait convier à passer le seuil.</p> <p>Il tombait depuis la veille au soir une pluie fine et glaciale; les rues étaient des mares de boue.</p> <p>— Alors? dit le docteur.</p> <p>Il était encore parfaitement ivre, mais la tête était claire. Il portait un melon et un pardessus noir croisé sur la poitrine.</p> <p>L'étudiant était appuyé contre l'arbre, absorbé dans son inspection de l'écorce. Il se leva, mit les mains dans ses poches et se campa solidement en face de son adversaire. La foule des pensées qui l'agitaient portait dans ses veines un poison plus dangereux que celui de la fièvre la plus brillante.</p> <p>— Il y a ici une jeune pensionnaire que j'adore, elle m'aime, elle consent à tout, je veux l'enlever, et l'épouser; mais je ne le puis sans votre secours.</p> <p>Le médecin répondit à la question par un coup d'œil expressif.</p> <p>— On ne peut pas dire si le poisson sera pris avant d'avoir paré l'hameçon, mon compère.</p>	<p><i>Les Demoiselles d'A. — Texte B</i></p> <p>Pouchkine : <i>La Dame de pique</i> Jünger : <i>Sur les falaises de marbre</i></p> <p>Dès dix heures du soir il était devant la maison de la comtesse. Au-dessus de l'entrée béante et sombre, un crâne était cloué dans le triangle du pignon; il découvrait les dents et dans la lumière son ricanement livide semblait convier à passer le seuil.</p> <p>Musset : <i>Les Confessions d'un enfant du siècle</i></p> <p>Il tombait depuis la veille au soir une pluie fine et glaciale; les rues étaient des mares de boue.</p> <p>— Alors? dit le docteur.</p> <p>Il était encore parfaitement ivre, mais la tête était claire. Il portait un melon et un pardessus noir croisé sur la poitrine.</p> <p>L'étudiant était appuyé contre l'arbre, absorbé dans son inspection de l'écorce. Il se leva, mit les mains dans ses poches et se campa solidement en face de son adversaire. La foule des pensées qui l'agitaient portait dans ses veines un poison plus dangereux que celui de la fièvre la plus brillante.</p> <p>— Il y a ici une jeune pensionnaire que j'adore, elle m'aime, elle consent à tout, je veux l'enlever, et l'épouser; mais je ne le puis sans votre secours.</p> <p>Le médecin répondit à la question par un coup d'œil expressif.</p> <p>— On ne peut pas dire si le poisson sera pris avant d'avoir paré l'hameçon, mon compère.</p>

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages théoriques, articles de revues, articles en ligne

- Andrès, Bernard et, Pascal Riendeau. 1997. « La dramaturgie depuis 1980 », dans *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, sous la dir. de Reginald Hamel, p. 208-239. Montréal : Guérin.
- Bakhtine, Mikhaïl. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 488 p.
- Barthes, Roland. 1973. « Texte (théorie du) », sur le site Internet de *Encyclopaedia Universalis*. [En ligne]
<http://www.universalisedu.com/article2.php?nref=R172671#01000000>, (pages consultées le 10 novembre 2009).
- _____. 1984. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 412 p.
- Bénabou, Marcel. 1992. « Les ruses plagiaires : exemples oulipiens », In *Le Plagiat*, sous la dir. de Christian Vandendorpe, p. 17-30. Ottawa : Presse de l'Université d'Ottawa.
- Brot, Muriel. 2002. « Réécritures des Lumières », In *Critique : Copier, voler : les plagiaires*, tome LVIII, n°663-664, août-septembre, sous la dir. Philippe Roger, Paris : Éditions de Minuit. p. [589]-746.
- Brunet, Claude. 1992. « Le plagiat : une approche prétorienne », In *Le Plagiat*, sous la dir. de Christian Vandendorpe, p. 231-241. Ottawa : Presse de l'Université d'Ottawa.
- Buot, François. 2008. « Premiers chapitres, François Buot : *Tristan Tzara*, L'homme qui inventa la Révolution Dada, biographie », sur le site Internet des Édition Grasset. [En ligne]. http://www.edition-grasset.fr/chapitres/ch_buot2.htm, (pages consultées le 20 juin 2009).
- Compagnon, Antoine. 1979. *La seconde main ou, le travail de la citation*. Paris : Éditions du Seuil, 414 pages p.
- _____. 2008. « Qu'est-ce qu'un auteur ? : [12] Cours d'Antoine Compagnon », sur le site Internet de *Fabula*. [En ligne] <http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>, (pages consultées le 20 septembre 2009).

Cornille, Jean-Louis. 2008. *Plagiat et créativité. (treize enquêtes sur l'auteur et son autre)*. Amsterdam/New York : éd. Rodopi, 221 p.

Cottez, Henri, et al. *Petit Robert*, éd. 1989. Sous « Plagiat », Paris : Robert.

Couture, Pascal. 1995. « L'emprunt, le plagiat et la contrefaçon ». Mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal, 109 p.

Drivaud, Marie-Hélène (chef de projet). 2010. *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris : Le Robert, 2837 p.

Durvy, Catherine. 2001. *Les réécritures*. Paris : Ellipses, 141 p.

Entrialgo, Frédérique. 2004. « La notion d'auteur comme objet d'art. Copie, plagiat et originalité », sur le site Internet de *Articule*. [En ligne] <http://www.articule.net/v2/wp-content/uploads/2008/10/copieplagiatoriginalite.pdf>, (pages consultées le 10 octobre 2009).

Escola, Marc. 2002. « Atelier de théorie littéraire : L'intertexte et la fonction-auteur », sur le site Internet de *Fabula*. [En ligne] http://www.fabula.org/atelier.php?L%27intertexte_et_la_fonction%2Dauteur, (pages consultées le 19 septembre 2009).

Foucault, Michel. 1966. *Les Mots et les Choses*. Paris : Gallimard, 400 p.

Gaffiot, Félix. 1934. *Dictionnaire Latin-Français*, Paris : Hachette, sur le site Internet de *Lexilogos*. Sous « Auctor ». [En ligne] <http://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?p=184>, (pages consultées le 18 mai 2010).

Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, coll. « Essais ». Paris : Éditions du Seuil, 558 p.

Gignoux, Anne Claire. 2003. *La réécriture : formes, enjeux, valeurs autour du nouveau roman*. Paris : Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 197 p.

Godin, Jean Cléo et, Dominique Lafon. 1999. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*. Montréal : Leméac, 264 p.

_____. 2001. « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », In *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la dir. de Dominique Lafon, p. 57-71, Montréal : Fides.

- Goudreau, Mistrale. 1992. « La protection du personnage en droit canadien », In *Le Plagiat*, sous la dir. de Christian Vandendorpe, p. 215-229. Ottawa : Presse de l'Université d'Ottawa.
- Goullet, Monique. 2005. « Reutilización, actualización : quelques réflexions préliminaires », sur le site Internet de *Conférence d'ouverture du colloque Reutilización, actualización : les processus de création au Moyen Âge*. [En ligne] http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/05/05/20/PDF/colloque_reutilisacion.pdf (pages consultées le 25 janvier 2010).
- Henning Jean-Luc. 1997. *Apologie du plagiat*. Coll. « Infini », Paris : Gallimard, 141 p.
- Huffman, Shawn. 2001. « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièce de la fiction ». In *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la dir. de Dominique Lafon, p. 73-91. Montréal : Fides.
- Jenny, Laurent. 2003. « Méthodes et Problèmes : Dialogisme et polyphonie », sur le site du *Département de Français moderne – Université de Genève*. [En ligne] <http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/dialogisme/dpintegr.html>, (pages consultées le 30 octobre 2008).
- Jubinvillle, Yves. 2009a. « Auteur dramatique à l'œuvre », *Voix et Images*, Volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p. 7-11, sur le site Internet d'*Érudit*. [En ligne] <http://www.erudit.org/revue/vi/2009/v34/n3/037660ar.html>, (pages consultées le 2 septembre 2010).
- _____. 2009b. « Portrait d'un auteur dramatique mutant », *Voix et Images*, Volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p. 67-78, sur le site Internet d'*Érudit*. [En ligne] <http://www.erudit.org/revue/vi/2009/v34/n3/037665ar.html>, (pages consultées le 2 septembre 2010).
- Kristeva, Julie. 1969. *Sémiotikè, recherches pour une sémanalyse*. Paris : Seuil, 369 p.
- Limat-Letellier, Nathalie, et Marie Miguet-Ollagnier. 1988. *L'intertextualité*. Paris : Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 492 p.
- Legrain, Michel, et Yves Garnier (dir. publ.). *Petit Larousse*, éd. 2002. Sous « Intertextualité », Paris : Larousse.
- Martineau, Yzabelle. 2002. *Le faux littéraire : plagiat littéraire, intertextualité et dialogisme*. Québec : Éditions Nota bene, 284 p.
- Maurel-Indart, Hélène. 1999. *Du plagiat*. Coll. « Perspectives critiques ». Paris : Presses universitaires de France, 230 p.
- _____. 2007. *Plagiats, les coulisses de l'écriture*. Paris : Éditions de la Différence, 282 p.

- _____. 2008. « Plagiat et création littéraire », sur le site Internet de *Fabula*. [En ligne] http://www.fabula.org/atelier.php?Plagiat_et_cr%26acute%3Bation_litt%26acute%3Braire, (pages consultées le 11 septembre 2008).
- _____. 2009. « Le précurseur dépossédé », sur le site Internet de *Fabula*, Débats critiques autour du *Plagiat par anticipation*. [En ligne] <http://www.fabula.org/revue/document4889.php>, (pages consultées le 14 septembre 2009).
- Mc Murray, Line. 1980. « L'Oulipo : ses anti-manifestes et leur mise en jeu », In *Études françaises*, vol. 16, n° 3-4, p. 147-168, sur le site Internet d'*Érudit*. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/036723ar>, (pages consultées le 28 novembre, 2009).
- Mourey, Jean-Pierre. 1988. *Borges : Vérité et univers fictionnels*. Liège-Bruxelles : Pierre Mardaga Éd., 175 p.
- Mursili, Nancy. s.d. « L'identité des œuvres entre le texte et la réception », sur le site Internet de *Fabula*. [En ligne] <http://www.fabula.org/revue/cr/305.php>, (pages consultées le 24 juin 2010).
- Oulipo : Ouvroir de littérature Potentiel. 2008. « S + 7 », sur le site Internet de *L'Oulipo Ouvroir de littérature potentielle*, In *Contrainte*. [En ligne]. <http://www.oulipo.net/contraintes/document19436.html> (pages consultées le 15 septembre 2008).
- _____. 2009. « N-ine », sur le site Internet de *L'Oulipo Ouvroir de littérature potentielle*, In *Contrainte*. [En ligne]. <http://www.oulipo.net/contraintes/docs/n-nine> (pages consultées le 17 juin 2009).
- Paterson, Janet M. 1993. « Le Postmodernisme québécois. Tendances actuelles », In *Études littéraires*, vol. 27, n° 1, p. 77-88, sur le site d'*Érudit*. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/501069ar>, (pages consultées le 7 octobre 2009).
- Pavlovic, Diane. 2001. « La dramaturgie québécoise à l'étranger ». In *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la dir. de Dominique Lafon, p. 469-480. Montréal : Fides.
- Plana, Muriel. 2003. « Le roman comme recours et modèle : genèse d'une réforme du drame au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles », *L'annuaire théâtral*, no 33 (printemps), p. 31-45.
- Randall, Marilyn. 1989. « Le plagiat : génétique ou générique ? ». In *Urgences*, n° 25, p. 68-79, sur le site Internet d'*Érudit*. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/025545ar>, (pages consultées le 3 avril 2008).

_____. 1990. « Le présupposé d'originalité et l'art du plagiat : lecture pragmatique ». In *Voix et Images*, vol. 15, n° 2, (44) 1990, p. 196-208, sur le site Internet d'*Érudit*. [En ligne] <http://id.erudit.org/iderudit/200834ar>, (pages consultées le 3 avril 2008).

Ryngaert, Jean-Pierre. 1993. *Lire le théâtre contemporain*. Paris : Dunod, 202 p.

Samoyault, Tiphaine. 2001. *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*. coll. « 128 ». Paris : Éditions Nathan, 127 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1999 [1981]. *L'avenir du drame*. « Livre de poche », Paris : Circé, 212 p.

Schneider, Michel. 1985. *Voleurs de mots : essai sur le plagiat, la psychanalyse et la pensée*. Paris : Gallimard, 392 p.

Vandendorpe Christian. 1992. *Le Plagiat*. Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 244 p.

Vigeant, Louise. 1989. « Le théâtre avec ou sans drame », *Cahiers de théâtre Jeu : le texte emprunté*, no 53, décembre, p. 27-31.

_____. 1991. « Du réalisme à l'expressionnisme », *Cahier de théâtre Jeu : « Dramaturgies »*, no 58, 1^{er} trimestre, mars. p. 7-16.

Œuvres littéraires

Aquin, Hubert. 1993. *Trou de mémoire*. Montréal : Bibliothèque Québécoise, 376 p.

Borges, Jorge Luis. 1983 [1957]. « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », In *Fictions*, p. 41-52. Paris : Gallimard.

Champagne, Dominique, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et, Jean-François Caron. 1994. *Cabaret neiges noires*. Montréal : VLB Éditeur, 215 p.

Chaurette, Normand. 1980. *Rêve d'une nuit d'hôpital*. Montréal : Leméac, 106 p.

Dubois, René-Daniel. 1980. *Panique à Longueuil*. Montréal : Leméac, 126 p.

La Bruyère, Jean de. 1975 [1688]. *Les Caractères*. Paris : Gallimard, 508 p.

Lautréamont, Le compte de. 2009 [1938]. *Œuvres complètes*. Paris : Gallimard, 792 p.

Nodier, Charles. 1830. *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*. Paris : Delangle Frères, 598 p. Sur le site de *Google livres*. [En ligne]

http://books.google.ca/books?id=v4wNA/AAAQAAJ&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbv_v2_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false, (pages consultées le 9 mai 2010).

Perec, Georges. 1997 [1969]. *La Disparition*. Paris : Denoël, 319 p.

Rivais, Yak. 2000. *Les Demoiselles d'A.*, Paris : Mémoire du Livre, 212 p.

Ronfard, Jean-Pierre. 1981. *Vie et mort du roi boiteux*. 2 tomes, Montréal : Leméac.

Tremblay, Michel. 1972. *Les Belles-Sœurs*. Montréal : Leméac, 156 p.

Ouvrages et articles sur Normand Chaurette

Dossier. 1985. « Théâtre québécois : tendances actuelles », *Études littéraires*, Vol. 18, no 3, hiver, p. 1-231.

Dossier. 2000. « Normand Chaurette ». *Voix et Images*, vol. 25, no 3 printemps, p. 421-522.

Godin, Jean Cléo. 1990. « Chaurette Playhouse », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, p. 53-59, sur le site d'*Érudit*, [En ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/035815ar>, (pages consultées le 3 novembre 2008).

Godin, Jean Cléo, et Dominique Lafon. 1999. *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt. Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge*. Coll. «Théâtre/Essai», Montréal : Leméac, 263 p.

Jacques, Hélène. 2001. « Structures rythmiques dans *Le Passage de l'Indiana* : ressacs et dérives du sens », *L'Annuaire théâtral*, no 30, automne, p. 140-159.

Lesage, Marie-Christine. 2000. « De l'emprunt à l'empreinte : le plagiat dans *Le Passage de l'Indiana* ». *Voix et Images*, vol 25, n° 3 (75), p. 486-496, sur le site Internet d'*Érudit*, <http://id.erudit.org/iderudit/201499ar>, (pages consultées le 26 septembre 2008).

Riendeau, Pascal. 1997a. *La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*. Québec : Nuit Blanche, 164 p.

_____. 1997b. « Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », *L'Annuaire théâtral*, no 21, printemps, p. 84-101.

_____. 2000. « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », In *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, (75), p. 436-448, sur le site

d'*Érudit*. [En ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/201495ar>, (pages consultées le 3 novembre 2008).

Riendeau, Pascal et, Marie-Christine Lesage. 2000. « Présentation : De Nelligan à Martina North : une traversée de l'oeuvre de Normand Chaurette », In *Voix et Images*, vol. 25, n° 3, (75), p. 423-430, sur le site internet d'*Érudit*. [En ligne]. <http://id.erudit.org/iderudit/201493ar>, (pages consultées le 3 novembre 2008).

Œuvres de la dramaturgie québécoise

Chaurette, Normand. 1981. *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Montréal : Leméac, 132 p.

_____. 1996. *Le Passage de L'Indiana*. Montréal : Leméac / Actes Sud – Papiers, 88 p.

_____. 2000. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, 2^e éd. Montréal : Leméac / Actes Sud – Papiers, 105 p.

Chenelière, Évelyn de la. 2006. *Désordre public (Aphrodite en 04 et Nicht retour, Mademoiselle)*. Montréal : Fides, 131 p.

Gagnon, Marie-Ève. 1999. *Trois sombres textes pour actrice éclairée suivi de Pitié pour les vieilles chiennes sales*. Montréal : Les Herbes rouges/Théâtre, 163 p.

Nadeau, Michel et al. 2004. *Lentement la beauté*. Québec : L'instant même, 178 p.

Poissant, Claude. 2000. *Les enfants d'Irène*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 146 p.

Tremblay, Larry. 1999. *Téléroman*. Carnières-Morlamwelz : Lansman, 47 p.